

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO



DIPARTIMENTO CULTURE E SOCIETÀ

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi Culturali Europei (Dottorato internazionale)

Ciclo XXIV (2011-2013)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART 05 Discipline dello spettacolo.

Testimonianza ed evasione: stato d'eccezione e creazione performativa.

Il teatro contemporaneo tunisino all'epoca della «transizione democratica».

Candidato

Anna Serlenga

Tutor

Chiar.ma Prof. Patrizia Spallino

Coordinatore del dottorato

Chiar.mo Prof. Michele Cometa

<i>Introduzione</i>	p. 5
---------------------------	------

TEORIE

1. Lo stato d'eccezione: definizione di un dispositivo giuridico politico.

1.1 Schmitt e il pensiero dell'origine.....	p. 10
1.2 Benjamin, stato d'eccezione come regola.....	p. 13
1.3 Derrida, il fondamento mistico dell'autorità.....	p. 17
1.4 Agamben, stato d'eccezione come paradigma diffuso.....	p. 21

2. Tra politico ed estetico, per uno spazio d'azione politica e di creazione estetica.

2.1 Stato d'eccezione e spazi di resistenza: le lucciole di Didi-Huberman.....	p. 28
2.2 Di luce e ombra: contro Agamben.....	p. 30
2.3 Sulla violenza e sull'azione, o di un dialogo possibile tra Walter Benjamin e Hannah Arendt.....	p. 34
2.4 La narrazione.....	p. 45
2.5 Quando pratica politica e azione estetica si con-fondono: sfera pubblica, apparenza, comunità.....	p. 54
2.6 Del linguaggio come performance: performative turn.....	p. 66
2.7 Creazione e resistenza.....	p. 69

3. Testimonianza ed evasione: due categorie per una lettura estetico-politica del performativo.

3.1 Dalla narrazione alla testimonianza: la memoria e l'esperienza.....	p. 72
3.2 L'evasione: il gioco, la finzione.....	p. 89
3.3 Stato d'eccezione e performance: quando testimonianza ed evasione coincidono.....	p. 101

PRATICHE

I. Lo stato d'eccezione tunisino ovvero l'epoca della «transizione democratica».

Introduzione.

Esportare la democrazia? Dalle «primavere arabe» alle «transizioni democratiche», tra liberalismo, comunitarismo e Islam.....p. 114

I. 1 L'istituzione dello stato d'emergenza in Tunisia: dal «pericolo imminente» della caduta del Regime a quello del rischio terroristico. Breve analisi giuridico politica del biennio 2011-2013.p. 128

I. 2 Un dispositivo temporaneo continuamente rinnovato: uno sguardo ai decreti legge della «transizione democratica». p. 141

I. 3 La repressione agli artisti: interruzioni di manifestazioni culturali, aggressioni ed arresti, una pratica «sovversiva» che si fa di Stato.
Dalle aggressioni salafite agli arresti di Stato..... p. 148

II. Testimonianze evasive: un caso esemplare.

II. 1 Il caso di Richard III – Corte Circuit di Jaafar Guesmi.....p. 156

II. 2 La struttura del testo o i tre assi drammaturgici:
la famiglia, *Riccardo III*, *i cagoules*.....p. 158

II. 3 La scrittura o le tre lingue:
il dialetto tunisino, l'arabo classico, la scrittura fisica.....p. 190

II. 4 La testimonianza: storia della patria famiglia.....p. 197

II. 5 L'evasione : *Riccardo III* nella Tunisia della transizione democratica..... p. 212

II. 6 La soglia del corpo o del controllo biopolitico
e della potenza desiderante.....p. 231

II. 7 Di luce e ombra: bagliori resistenti..... p. 237

II. 8 Testimonianze evasive o del teatro in «tempi bui»..... p. 243

Conclusioni..... p. 247

APPENDICE

Una breve introduzione storico-teatrale:

il teatro tunisino durante il governo di Zine al Abidine Ben Ali (1987- 2011).....p. 252

1. Le origini: oralità e ibridazioni coloniali.....p. 253

2. Radici contemporanee: il teatro post-coloniale.....p. 258

3. I gruppi storici: Familia Productions, El Teatro, Theatre El Hamra..... p. 264

4. Le forme: creazione e censura.....p. 274

1. Testo teatrale..... p. 280

Richard III – Cort Circuit, traduzione.....p. 281

2. Interviste..... p. 322

Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim..... p. 323

Intervista a Mahfoudh Ghazel..... p. 338

Intervista a Santiago Alba Rico..... p. 340

Intervista a Moez Mrabet. p. 344

Intervista a Fadel Jaibi.....p. 346

3. Immagini.....p. 353

Richard III – Cort Circuit di Jaafar Guesmi.....p. 354

4. Testo teatrale originale.

Richard III – Cort Circuit, originale.....p. 364

Bibliografia.p. 399

Introduzione.

«Vi sono più cose in cielo e in terra, Orazio,
di quante se ne sognano nella vostra filosofia».

William Shakespeare, *Amleto*

«Sometimes doing something poetic can become political
and sometimes doing something political can become poetic».

Francis Alÿs

Il progetto di ricerca vuole indagare come si orienta la produzione culturale, in specifico teatrale, in territori osservati durante la condizione di *stato d'eccezione*. La ricerca vuole analizzare il rapporto tra cultura e stato d'eccezione non nella dimensione della posterità ma della contemporaneità: la relazione che intercorre cioè tra gli avvenimenti storici, politici, sociali, il territorio che ne è testimone e i suoi abitanti, che rispondono di queste condizioni spendendo una competenza artistica. Obiettivo della ricerca è infatti dimostrare che la produzione culturale che nasce durante la condizione di stato d'eccezione convive nel binomio testimonianza - evasione, apparentemente irriducibile eppure inscindibile: la necessità della testimonianza e della memoria da parte dell'artista, dello scrittore, dell'intellettuale, che storicamente si elabora in prodotti culturali a posteriori, nella condizione della contemporaneità, si associa con la categoria dell'evasione, cui solitamente risulta antinomica. Questo studio ha avuto inizio con una prima ricerca di tesi specialistica, centrata sulla produzione teatrale a Sarajevo durante l'assedio (1992-1996), confrontata con la produzione contemporanea, in periodo di pace. Partendo da questo precedente, il lavoro sviluppato in questi tre anni di ricerca dottorale si è avvalso di un quadro teorico multidisciplinare, che potesse essere strumento di lettura di una realtà complessa, dove s'intrecciano senza soluzione di continuità politico ed estetico, territorio e produzione artistica, tradizione ed innovazione. Il lavoro teorico è stato poi seguito dalla ricerca sul campo, dove ad una documentazione scientifica ho affiancato l'indagine qualitativa, fatta prevalentemente di interviste e di partecipazione diretta alla produzione performativa del territorio. Per questo motivo, il lavoro è ripartito in due sezioni, teorie e pratiche, dove l'apparato teorico si fa strumento di lettura per le pratiche politiche e performative e dove, viceversa, le esperienze pratiche possano illuminare e validare le teorie, in una struttura speculare e interdipendente. L'apparato teorico, costituito dai primi tre capitoli, inizia

con una definizione filosofico giuridica dello *stato d'eccezione*: una ricerca genealogica del termine che va dalla prima formulazione in Carl Schmitt (*Teologia politica; La dittatura; Dottrina della costituzione*), attraversando poi il pensiero di Walter Benjamin (*Sul concetto di storia; Per una critica della violenza*) seguito da quello di Jacques Derrida (*Forza di legge - il fondamento mistico dell'autorità*) per chiudere con l'analisi di Giorgio Agamben (*Stato d'eccezione; Mezzi senza fine*). Il secondo capitolo è dedicato all'intreccio tra estetica e politica, che, a partire dal pensiero di Walter Benjamin (*Sulla lingua dell'uomo; Il narratore. Saggio sull'opera di Nicola Leskin*) ed Hannah Arendt (*Vita activa; Sulla violenza*) individua i punti focali di questo dialogo tra i due autori nel tema della narrazione, riletto in seguito attraverso lo sguardo delle filosofe della narrazione Olivia Guaraldo (*Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*) e Adriana Cavarero (*Tu che mi guardi, tu che mi racconti*) per terminare in un'analisi che, sulle tracce della filosofa politica Laura Bazzicalupo (*Mimesis e Aisthesis. Ripensando la dimensione estetica della politica*) mette in luce la dimensione della comunità, dell'apparizione nello spazio pubblico e del corpo, su cui, infine, si innesta il pensiero di Judith Butler (*Performative acts and gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist*) e del *performative turn*. Il terzo ed ultimo capitolo teorico tenta prima una definizione della categoria di testimonianza attraverso il pensiero di Primo Levi (*Se questo è un uomo; I sommersi e i salvati*), Giorgio Agamben (*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*) e Georges Didi-Huberman (*Immagini malgrado tutto*), poi della categoria di evasione attraverso l'opera di Johan Huizinga (*Homo Ludens*) e Victor Turner (*Il rito e il teatro*), ed infine elabora una terza e nuova categoria, la testimonianza evasiva, che vede in Primo Levi un importante *exempla*. La seconda metà del lavoro è dedicata alla ricerca su campo, che ha come oggetto la produzione performativa nella Tunisia della transizione democratica. Ho operato alcune restrizioni di campo: l'area di indagine si è innanzitutto concentrata sulla sola città di Tunisi, senza prendere in esame la produzione dell'intero Paese. Questo perché in primo luogo la gran parte della produzione culturale del Paese prende vita nella capitale, ed in secondo luogo perché anche le molteplici esperienze che animano le altre regioni tunisine hanno grande visibilità nei Festival della capitale, di cui le Journée Theatrale de Carthage (JTT) sono, tra gli altri, un ottimo esempio. Una seconda restrizione è di natura «cronologica»: il periodo che ho scelto di analizzare è quello della transizione democratica, iniziata a partire dalle prime elezioni dell'Assemblea Nazionale Costituente del 23 ottobre 2011. Le elezioni sanciscono infatti una forte

rottura con il periodo precedente, segnato dal movimento rivoluzionario, ed aprono una fase molto interessante in termini scientifici: lo stato d'eccezione prende una forma meno radicalizzata rispetto ai mesi rivoluzionari, ma più vicina a dispositivi di controllo contemporanei, ovvero più simile ad una tecnica di governo che ad una misura eccezionale. Il periodo mi sembrava quindi più interessante sia per operare una riflessione che, a posteriori, potrebbe farsi più articolata ed estesa, se comparata ad altri contesti politici contemporanei, sia per uscire da una certa retorica della Rivoluzione, tutta occidentale, che ha poco a che vedere con la attuale situazione del Paese. Ho scelto di chiudere, infine, il periodo di indagine il 23 ottobre 2013, a due anni esatti dalle elezioni, non tanto perché il periodo si possa considerare effettivamente terminato, quanto perché la produzione performativa che ho potuto osservare direttamente ha sviluppato i propri percorsi di creazione in questo quadro temporale. Il capitolo I situa quindi la riflessione sullo stato d'eccezione nel contesto politico tunisino contemporaneo, avvalendosi di materiale giuridico e di articoli di giornale sull'attualità politica, misti alle interviste, i cui protagonisti sono sia i militanti ed artisti colpiti dalla repressione di Stato, come Nejib Abidi, sia voci autorevoli nel dibattito pubblico tunisino, come il giornalista ed intellettuale Santiago Alba Rico. L'ultimo capitolo è dedicato all'analisi di un'esperienza performativa che si fa paradigmatica: la rilettura contemporanea di Richard III di William Shakespeare ad opera di Jaafar Guesmi e del suo giovane collettivo di attori. In appendice, infine, si trovano non solo le interviste ed i materiali della pièce teatrale (testo e immagini), ma anche una breve introduzione storico teatrale, che situa il discorso performativo dentro il solco della tradizione del Paese: un piccolo *vademecum* che non apporta grande novità scientifica ma che, facendo una summa del materiale esistente, restituisce una breve storia del teatro tunisino.

Il lavoro si è avvalso quindi di un quadro teorico composto grazie agli strumenti della filosofia politica ed a quelli della filosofia estetica, attraversando trasversalmente i territori degli studi della performance, della filosofia del diritto, dell'arabistica e degli studi post-coloniali. Una ricerca dunque che si muove tra molti crinali, restando costantemente al margine di ogni disciplina che tocca: l'idea è quella di aprire delle faglie, delle crepe, tra le discipline e di cercare, in questo territorio ibrido e sconosciuto, la possibilità produttiva dell'incrocio, dell'innesto. L'immagine è quella di un prisma che possa, nella sua natura sfaccettata, riflettere e captare alcuni tratti fondamentali del contemporaneo, che si danno solo ad una visione frammentaria e molteplice. Citando il

celebre passo de *L'anti Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, di Gilles Deleuze et Felix Guattari:

«Seule la catégorie de *multiplicité*, employée comme substantif et dépassant le multiple non moins que l'Un, dépassant la relation prédicative de l'Un et du multiple, est capable de rendre compte de la production désirante : la production désirante est multiplicité pure, c'est-à-dire affirmation irréductible à l'unité. Nous sommes à l'âge des objets partiels, des briques et des restes. Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels les morceaux de la statue antique, attendent d'être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi bien l'unité d'origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination».¹

La lacunosità è quindi caratteristica strutturale del lavoro, che fa dell'incompletezza una scelta di metodo più che un tratto d'inadeguatezza. Per questo motivo, ad esempio, nel capitolo dedicato all'analisi delle pratiche performative che rispondano, artisticamente, dello *stato d'eccezione* cui sono coeve e testimoni, la scelta è quella di concentrare l'attenzione su un unico caso studio. Mutuando da Agamben il metodo, la scelta operata non è infatti quella di un'analisi esaustiva della produzione culturale in *stato d'eccezione*, ma, al contrario, la scelta di *exempla*, casi specifici che possano diventare paradigmatici. Scrive infatti Agamben:

«Il paradigma è un caso singolo che viene isolato dal contesto di cui fa parte, soltanto nella misura in cui esso, esibendo la propria singolarità, rende intelligibile un nuovo insieme, la cui omogeneità è esso stesso a costruire. [...] Mentre l'induzione procede [...] dal particolare all'universale, e la deduzione dall'universale al particolare, ciò che definisce il paradigma è una terza e paradossale specie di movimento, che va dal particolare al particolare [...] dalla singolarità alla singolarità e che, senza uscire da questa, trasforma ogni singolo caso in *esemplare* di una regola generale che non è mai possibile formulare a priori».²

Mi sembra quindi interessante proporre una ricerca non sistematica, ma che proceda per salti, oggetti estremamente particolari, casi studio specifici, marginali, che possano contribuire a creare un piccolo atlante dei contro-soggetti e delle pratiche, estetiche e politiche, che questi sperimentano in relazione al proprio territorio e al proprio contesto politico. Una ricerca quindi che assomigli più ad una mappa delle *narrazioni minori* (Deleuze), che faccia del proprio metodo una proposta scientifica e un carattere strutturale.

¹ G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972, p. 48.

² G. Agamben, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 20-21 e 24.

Come sostiene infatti De Certau ne *L'invenzione del quotidiano*:

«Le istituzioni scientifiche appartengono al sistema che studiano; ed esaminandolo si conformano al genere ben noto della storia della famiglia. [...] Ma questa auto interpretazione del potere ha l'inconveniente di non vedere le pratiche che appaiono eterogenee al suo cospetto e che esso reprime o crede di reprimere. Queste pertanto hanno molte probabilità di sopravvivere anche a questo apparato e, in ogni caso, fanno parte anch'esse della vita sociale [...] Scrutando questa realtà sfuggente e permanente, si ha l'impressione di esplorare la notte della società, una notte più lunga dei loro giorni, velo oscuro dietro al quale prendono corpo istituzioni successive, immenso mare in cui gli apparati socio-economici e politici appaiono come isole effimere. Il paesaggio immaginario di una ricerca non è privo di valore, anche se manca di rigore».³

³ M. De Certau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, UGE, Paris 1980, trad. it. di M. Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010, p. 78.

Capitolo 1. Lo stato d'eccezione: definizione di un dispositivo giuridico politico.

1. Stato d'eccezione: genealogia di un dispositivo.

1.1 Carl Schmitt e il pensiero dell'origine.

Lo stato d'eccezione si configura come una sospensione del normale statuto giuridico, in virtù di uno stato di necessità, o d'emergenza, che ne giustifichi l'introduzione.

La tradizione scientifica deve il concetto a Carl Schmitt che, nella sua *Teologia Politica*, lega indissolubilmente la questione della sovranità (e del politico) alla possibilità di decidere intorno allo stato d'eccezione: «Sovrano è chi decide sullo stato di eccezione».⁴

Il pensiero di Schmitt si articola infatti a partire da una riflessione sull'origine e sulla produzione della forma politica nella concettualità dello Stato moderno. «[...] l'atteggiamento schmittiano è quello dell'interrogazione della forma-Stato, per andare a un concetto di *politico* che spieghi l'origine di quella forma, e che perciò con quella non si identifichi. [...] è *nello* Stato, nella forma, che si ritrova la sua origine».⁵

In linea con la tradizione giusnaturalistica, a partire dalla nascita del corpo politico unitario, come teorizzava Hobbes, si pone il problema della sovranità in relazione alla rappresentanza:

«La volontà unica del popolo *in quanto volontà determinata* non è precedente l'agire rappresentativo (che non sarebbe allora più necessario), ma è il prodotto della rappresentazione. [...] Non è cioè un agire che dipenda, che si deduca dalla forma, ma piuttosto un agire che *produce forma*».⁶

Il corpo politico unitario non è infatti un'entità concreta, ma rimane un'idea che prende corpo solo nel momento in cui si agisce la sua rappresentazione:

«Rappresentare significa rendere visibile e temporalmente presente un essere invisibile mediante un essere che è pubblicamente presente. [...] La dialettica del concetto consiste nel fatto che l'invisibile è presupposto come assente ed è al tempo stesso presente».⁷

⁴ C. Schmitt, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità* (1922), in Id., *Le categorie del «politico»*, trad. it. di P. Schiera, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 61–74, p. 33.

⁵ G. Duso, *La logica del potere. Storia concettuale come filosofia politica*, Polimetria, Milano 2007, p. 139.

⁶ *Ibidem*, p. 143.

⁷ C. Schmitt, *Dottrina della costituzione*, a cura di A. Caracciolo, ed. Giuffrè, Milano 1984, p. 277.

Ma la rappresentanza stessa, per esistere, necessita dell'assenza del corpo politico unitario, di cui incarna la *volontà*, che sola può essere il motore dell'azione politica. È dunque un movimento oscillatorio a caratterizzare la presenza/assenza del corpo politico, che è a sua volta il fondamento necessario della forma Stato. Come scrive Schmitt: «Non c'è nessuno Stato senza rappresentanza, poiché non c'è nessuno Stato senza forma di Stato e alla forma spetta essenzialmente la rappresentazione dell'unità politica».⁸

Il concetto di rappresentazione come vediamo è nodale nell'opera di Schmitt per intendere la moderna concettualità dello Stato. Egli infatti riconosce in Hobbes come il filosofo centrale della modernità e riconosce, al centro della teoria hobbesiana, il funzionamento della rappresentanza. Il necessario e costante movimento trascendente verso l'Idea, verso ciò che non è mondano, immanente, visibile, deve caratterizzare, secondo l'autore, l'azione politica, poiché è grazie a questa tensione che il politico può restare puro, perseguendo il vero ed il giusto, anch'esse idee trascendenti. L'unità del corpo politico che rimane ideale, e che si realizza e rende presente solo nell'azione rappresentativa, dunque quando è assente, rimanda a questo movimento trascendente, che sta al centro della *Teologia Politica* schmittiana.

Il problema centrale del pensiero schmittiano è dunque proprio quello della produzione della forma politica. La forma necessita per il suo stesso costituirsi e per la sua azione formante di qualcosa che la ecceda. Questo vale sia per la costituzione come forma dello Stato, sia per la costituzione della legge come norma: come si produce una norma, senza che vi sia un'eccezione da cui è possibile pensarla? È quindi momento necessario per la produzione della forma politica e del diritto lo stato d'eccezione, che in Schmitt si configura come indissolubile alla necessità di ordine che dovrebbe essere centrale nella forma Stato. Lo stato d'eccezione, crisi apparente del sistema politico, si configura invece come momento produttivo, che può risolvere l'aporia fondante dell'ordine giuridico, diventandone l'origine creatrice, fondante: «[...] qui con stato d'eccezione va inteso un concetto generale della dottrina dello Stato, e non qualsiasi ordinanza d'emergenza o stato d'assedio».⁹

È infatti questo *concetto limite* che permette di verificare la coerenza e la funzionalità del sistema politico perché, come scrive Schmitt: «[...] l'eccezione è più interessante del caso normale. Quest'ultimo non prova nulla, l'eccezione prova tutto; non solo essa

⁸ C. Schmitt, *ibidem*, op. cit., p. 273.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

conferma la regola: la regola stessa vive solo dell'eccezione. Nell'eccezione, la forza della vita reale rompe la crosta di una meccanica irrigidita nella ripetizione».¹⁰

Schmitt allude qui ad una prassi politica che tenta di risolvere il piano empirico con strumenti inadeguati, proprio perché non animati al perseguimento di un'idea, ma puramente contingenti, pratici, completamente disgiunti dalla tensione al vero e al giusto, che dovrebbe animare il diritto e lo Stato.

L'aporia centrale resta quindi il piano di realtà empirico, in cui lo Stato dovrebbe poter impiegare la sua propria forza, mondana e immanente, ma sempre in relazione all'idea; se questo non accade, se il piano mondano della politica cerca di risolversi in se stesso senza implicare un movimento trascendente verso il vero e il giusto (l'idea di diritto), è la politica stessa che non si riesce a costituire, neppure nella sua forma più laica e terrena. E poiché l'idea, in Schmitt, resta invisibile, non può essere un modello cui segue una prassi: nasce così la necessità di rischiare una *decisione*, atto soggettivo e sovrano, che si determina in relazione all'idea.

E, come si è visto, la sovranità è strettamente correlata alla decisione sul caso d'eccezione. La decisione del sovrano permette infatti di ricomporre quello scollamento tra la contingenza concreta, l'applicazione del diritto e l'Idea. Il sovrano infatti decidendo: «tanto sul fatto se sussista il caso estremo d'emergenza, quanto su che cosa si debba fare per superarlo»¹¹, non è solo superiore all'ordine giuridico, ma ne è il creatore: «la decisione di distingue dalla norma giuridica e [...] l'autorità dimostra di non aver bisogno di diritto per creare diritto».¹² E per poter creare questa forma ed ordine il sovrano attinge forza proprio dal disordine, dall'eccezione; e questo agire non è risolutivo, né definitivo: disordine, eccezione restano latenti all'interno dell'ordine, come potenzialità sempre presenti.

Se da un lato quindi Schmitt, risalendo alle origini della concettualità moderna dello Stato, ne individua il momento di crisi - nella stessa produzione della forma- non riesce però a rinunciarvi, e quindi interviene il concetto di decisione a salvaguardare una forma in deciso declino. Schmitt riesce a individuare come centrale lo stato d'eccezione e a renderlo produttivo, come momento fondante della necessità dell'ordine e del potere statale, ma l'aporia del suo pensiero resta aperta. Sarà il pensatore suo contemporaneo Walter Benjamin a dialogare apertamente con il giurista tedesco sullo stato d'eccezione e sul politico, cercando di riaprire la questione del vero e del giusto - che anche Schmitt

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

¹¹ C. Schmitt, *Teologia politica*, op. cit., p. 34.

¹² *Ibidem*, p. 40.

aveva focalizzato come esclusa dal pensiero politico moderno- per cercare una nuova possibilità di azione politica.

1.2 Walter Benjamin, stato d'eccezione come regola.

«La tradizione degli *oppressi* ci insegna che lo «stato di eccezione» in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo. Allora ci starà davanti, come nostro compito, di suscitare il vero stato d'eccezione, migliorando così la nostra posizione nella lotta contro il fascismo. [...]».¹³

Nell'VIII tesi sul concetto di storia, Walter Benjamin riprende il concetto schmittiano di stato d'eccezione, in relazione a una possibilità, però, di un uso «rivoluzionario» del dispositivo.

Per Schmitt lo stato d'eccezione è il dispositivo che rende necessaria la decisione sovrana: è l'alternanza di eccezione e norma che rende possibile la sovranità, perché proprio attraverso la decisione sulla sospensione della norma il sovrano afferma la propria necessaria presenza. Benjamin rovescia il rapporto oscillatorio dichiarando che: «lo “stato di eccezione” in cui viviamo è la regola»;¹⁴ se infatti il limite tra eccezione e norma diventa indecidibile, allora, come sostiene Agamben:

«Il tentativo del potere statale di annettersi l'anomia attraverso lo stato d'eccezione è smascherato da Benjamin per quello che è: una *fictio iuris* per eccellenza, che pretende di mantenere il diritto nella sua stessa sospensione. [...] Al suo posto, subentrano ora guerra civile e violenza rivoluzionaria, cioè un'azione umana che ha depresso ogni relazione col diritto».¹⁵

E infatti ulteriore contributo di Benjamin alla riflessione sullo stato d'eccezione e sul politico è la definizione di *Gewalt* (che in italiano è intraducibile se non accostando le parole violenza, potere, autorità, come sostiene Furio Jesi) nel suo *Per la critica della violenza* e la definizione della *Zweck-Mittel Relation* esposta nella IV tesi sul concetto di storia:

«“Cercate innanzitutto cibo e vesti, e il regno di Dio vi sarà dato in sovrappiù”.
HEGEL, 1807.

La lotta di classe, [...], è una lotta per le cose rozze e materiali, senza le quali non si danno cose fini e spirituali. Queste ultime, però, sono presenti nella lotta di

¹³ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, VIII tesi, Einaudi, Torino 1997, p. 33.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ G. Agamben, *Stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 77.

classe altrimenti di una preda che tocca al vincitore. In questa lotta esse sono vive come fiducia, coraggio, gaiezza, astuzia, perseveranza, e operano a ritroso nella lontananza del tempo [...].¹⁶

Nella IV tesi sulla filosofia della storia Benjamin riprende in esergo una citazione hegeliana, che a sua volta è rilettura in senso materialista di Kant:

«Mirate innanzitutto al regno della ragion pura pratica e alla sua giustizia, e il vostro fine (*Zweck*) (il beneficio della pace perpetua) arriverà da sé [...].¹⁷

Una prassi quindi orientata all'idea della volontà universale è una prassi giusta, che ha il criterio della propria giustizia non al di fuori di sé, in un fine da realizzare, ma *in sé stessa*. Lo scopo desiderato viene dato in sovrappiù da una condotta conforme all'idea.

Kant ricalca qui un passo evangelico, che a sua volta Hegel riprende e rovescia in senso materialista. Benjamin a sua volta cita Hegel, ma non per dare anch'esso una lettura materialista del principio kantiano: egli intende partire dalla lotta di classe come «lotta per le cose rozze e materiali» (cibo e vesti) senza cui non si danno nemmeno le cose fini e spirituali. Ma la conquista delle cose materiali non va intesa come presupposto per ottenere le cose spirituali; queste non sono «la preda che tocca al vincitore» ma sono già presenti nella lotta di classe. Non si tratta quindi semplicemente di rovesciare la relazione mezzo-fini, ma di spostare il baricentro dalla realizzazione dell'idea alla *prassi conforme all'idea*.

E, alla ricerca di una forma non strumentale dell'agire, che riporti così al problema del giusto, Benjamin dedica la sua ricerca ne *Per la critica della violenza*: «Il compito di una critica della *Gewalt* si può definire come l'esposizione del suo rapporto col diritto e con la giustizia». ¹⁸ Questo è l'incipit del testo benjaminiano, dove l'autore chiarisce immediatamente il campo d'azione in cui la sua riflessione si vuole inserire: una critica della violenza in relazione alla sua forza coattiva nei confronti dell'individuo, ma soprattutto un ripensamento dell'idea della giustizia, finora esclusa dal diritto.

Ed è proprio nello stato d'eccezione che si rende possibile questo tipo di analisi:

«Si tratta di pensare il diritto nella sua crisi: questo significa da un lato pensarlo in una determinata costellazione concettuale nella quale i diritti sono i diritti dell'individuo che esistono in forza del momento coattivo dello Stato, dall'altro

¹⁶ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, IV tesi, op. cit., p. 25.

¹⁷ Cfr. E. Kant, *Critica della ragion pura*, citato in M. Tomba, *La "vera politica". Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 209.

¹⁸ W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2006, pp. 5-30, p. 5.

significa sottoporre il giuridico al banco di prova della radicalizzazione dello stato d'eccezione, nel quale i diritti, anche quelli fondamentali, possono essere sospesi in nome di vere o presunte emergenze. [...] Il problema investe il rapporto con la giustizia, perché se è vero che la concettualità politica moderna ha forcluso la questione della giustizia, ripensare la giustizia e porre una domanda sul giusto significa praticare l'impossibile».¹⁹

Benjamin vuole mettere in luce la *Zweck-Mittel Relation* che caratterizza il diritto nella sua relazione con la *Gewalt* che, come mezzo, trova in qualche fine la propria giustificazione. È analizzando questa dinamica che si può, secondo Benjamin, ripensare una dimensione della prassi capace di porre la questione della giustizia, altrimenti neutralizzata nella moderna concettualità politica. Benjamin vuole osservare la dialettica mezzo – fine in relazione al problema della giustizia, e lo fa osservando il diritto nel momento della crisi, cioè durante lo stato d'eccezione, dove il monopolio della violenza, e l'inclusione della vita dei singoli nelle maglie del giuridico diventa pressoché totale, forcludendo così il problema del giusto, del vero, e della possibilità di un'azione politica:

«Affrontare il diritto nella sua crisi, in una crisi che deriva dalla stessa natura di monopolio della *Gewalt*. Si tratta di cogliere i più recenti fenomeni della crisi del diritto per meglio illuminarne l'essenza: l'assunzione del monopolio della *Gewalt* statale da un lato costringe a pensare il soggetto giuridico solo come soggetto passivo, espropriato della sua capacità di agire politicamente, dall'altro genera una normazione dell'intera sfera dell'esperienza umana».²⁰

Questa estensione pressoché totale del dominio sulla vita e sulla morte del potere statale, si accentua in modo evidente nello stato d'eccezione, che però, come sostiene Benjamin, è diventato la regola: c'è infatti una sostanziale indistinzione tra una violenza che pone il diritto (e che ne è dunque origine) e una violenza che lo conserva. Benjamin evidenzia il caso della polizia moderna, che appunto esercita violenza per conservare lo stato di diritto:

«Non solo nei casi estremi, nei quali sono minacciati l'ordine interno e la sicurezza pubblica, ma in ogni intervento in cui la polizia viola il diritto per conservarlo, quando ad esempio supera i limiti di velocità per fermare l'automobilista reo di averli superati, o quando disperde violentemente una manifestazione. [...] Non c'è alcun confine stabile tra *Gewalt* e diritto, e la polizia mostra in modo paradigmatico questa confusione. [...] Si delinea una situazione in cui eccezione e regola diventano indecidibili [...]».²¹

¹⁹ M. Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, op. cit., pp. 213-214.

²⁰ *Ibidem*, pp. 218- 219.

²¹ *Ibidem*, pp. 224 – 225.

E, continua Benjamin, questa condizione diventa ancora più problematica ed evidente all'interno delle democrazie moderne, dove non c'è il totalitarismo a giustificare una prassi reazionaria e conservativa del potere attraverso la violenza. La sempre più labile divisione dei poteri e la continua ed apparente negazione della violenza nei Parlamenti non fa altro che reiterare il diritto, porre nuovo diritto attraverso l'esercizio della *Gewalt*. La ricerca del compromesso a tutti i costi all'interno del Parlamento è solo apparentemente una composizione di conflitto, ma nella sostanza è una negazione del principio di giustizia e di verità:

«I parlamenti, perseguendo una politica di compromessi che si vorrebbero privi di violenza, negano la loro stessa origine violenta. [...] Il fondamento di ogni *vera contesa* riguarda il giusto, il bello, il bene, e se si vuole l'accordo ad ogni costo non c'è altra via che liquidare completamente la questione del giusto ed occuparsi solo dei mezzi».²²

Lo spazio di possibilità che Benjamin apre attraverso questa analisi è nella ricerca, da un lato, di un ripensamento della *Gewalt* (né negata, né reiterata) come uno spazio dove si possa di nuovo raggiungere il vero (e quindi politicamente, riconoscere l'origine di una violenza creatrice e rivoluzionaria della costituzione politica) e dall'altro, nell'individuazione di una sfera davvero al di là del rapporto mezzo-fine.

Per portare a compimento il pensiero benjaminiano sulla disattivazione del dispositivo di potere che lega indissolubilmente il giuridico e la violenza, è necessaria un'interruzione del *continuum* storico che reitera incessantemente la spirale di costruzione e conservazione del diritto tramite la violenza:

«La concezione di una vera interruzione del *continuum* della violenza giuridica va riattivata a partire da una tradizione di pensiero che, contro Schmitt, ha cercato di intendere lo stato d'eccezione come regola: da Benjamin a Korsch, fino a Marx. [...] Il caso d'eccezione non è semplicemente, come in Schmitt, distruzione della norma, sospensione dello Stato di diritto per creare nuovo diritto. [...] Se il *continuum* nel diritto è [...] la continua permanenza nello stato d'eccezione, allora vera rottura è ciò che interrompe il *continuum* violento del diritto, ed è possibile chiamare *giusta* solo tale rottura. La giustizia quindi non è l'accordo tra le parti, ma piuttosto ciò che nella lotta scompagina la partizione delle parti».²³

È quindi lo stato d'eccezione, in quest'accezione, un momento paradigmatico del politico, da cui è possibile riaprire la questione del vero, del giusto e di una nuova azione politica e culturale.

²² *Ibidem*, p. 229.

²³ *Ibidem*, p. 242.

1.3 Derrida, il fondamento mistico dell'autorità.²⁴

«Lei si comporta come un bambino. Ma cosa pretende? Pretende di chiudere alla svelta un grosso, maledetto processo come il suo discutendo con noialtre guardie di documenti e mandati? [...] Le nostre autorità, per quanto le conosco, e ne conosco solo i gradi più bassi, non cercano certo nella popolazione la colpa, bensì, come dice la legge, dalla colpa vengono attratte e devono mandare noi guardie. Questa è la legge. Dove potrebbe esserci errore?» «Questa legge io non la conosco» disse K. [...] «Lo senti Willem, ammette di non conoscere la legge e nello stesso tempo afferma di essere innocente».²⁵

Franz Kafka, *Il processo*

Il testo di Derrida, *Forza di legge*, è la trascrizione di due distinti interventi del filosofo franco-algerino in convegni tenuti in America nel 1989-1990: *Dal diritto alla giustizia* e *Nome di Benjamin*. In entrambi i testi il filosofo mette in evidenza la radicale scissione tra giustizia e diritto, mettendo in luce, attraverso la propria pratica di decostruzione, la radicale mancanza di giustizia sostituita dalla forma giuridica, esito di rapporti di forza politico-economici.

In *Dal diritto alla giustizia* Derrida utilizza il parallelo benjaminiano con la lingua e la traduzione (*Sulla lingua dell'uomo* e *Il compito del traduttore*), mettendo in luce le costrizioni del sistema giuridico che si traducono, ad esempio, nell'uso di lingue del potere, o della dominanza su una minoranza. Inizia quindi la conferenza parlando inglese e mettendo a confronto le caratteristiche della traduzione/ della lingua con quelle del diritto.

L'analisi comincia a partire dal titolo della conferenza, *Dal diritto alla giustizia*, dove si vedono associati due concetti che non necessariamente sono conciliabili; Derrida infatti sostiene, come Benjamin prima di lui, l'esclusione della giustizia dal diritto, l'impossibilità del giusto. Per questo, aggiunge, è necessaria la *decostruzione*, per poter individuare dove si colloca la scissione dei due elementi, e ritrovare una dimensione di giustizia.

Procede poi sottolineando la presenza di alcune espressioni idiomatiche nella lingua inglese, che sono intraducibili in francese (e in italiano). La prima è *enforce the law*

²⁴ Derrida cita un passaggio degli *Essais* di Montaigne: «Ora, le leggi mantengono il loro credito non perché sono giuste, ma perché sono leggi. È il fondamento mistico della loro autorità; non ne hanno altri. [...] Non c'è nulla di così gravemente e largamente né così frequentemente fallace come le leggi. Chiunque obbedisca loro perché sono giuste, non obbedisce loro giustamente come deve». in Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Adelphi, Milano 1966, cap. 13, p. 1433.

²⁵ F. Kafka, *Il processo*, RCS Rizzoli Libri S.P.A., Milano 1986, p. 50.

che, tradotta in francese, diventa *appliquer la loi*, applicare la legge: nella traduzione si perde l'allusione diretta all'uso della forza implicito nel diritto; l'applicabilità del diritto non è infatti secondaria, ma ne costituisce l'essenza. La legge si fa presente e attiva nel momento stesso della sua applicazione. E la sua applicazione prevede la forza. Una forza autoritaria e legittima; e qual è dunque la differenza tra forza e violenza?

Procede Derrida all'evidenziazione dell'inconciliabilità del diritto- e della legge- con la giustizia, cercando di delineare quali siano i principi che rendono attive le caratteristiche del diritto.

Il primo principio viene preso in prestito dalle analisi di Pascal e Montaigne. Ed è l'attributo della forza. Sostiene infatti Pascal nei suoi *Pensées*:

«La giustizia senza la forza è impotente (in altre parole, la giustizia non è la giustizia, non è resa se non ha la forza di essere *enforced*; una giustizia impotente non è una giustizia, nel senso del diritto); la forza senza la giustizia è tirannica. La giustizia senza forza è contraddetta, perché ci sono sempre malvagi; la forza senza la giustizia viene riprovata. Occorre, dunque, congiungere la giustizia e la forza, facendo in modo che quel che è giusto sia forte e quel che è forte sia giusto».²⁶

Il pensiero di Pascal fa della forza un predicato essenziale della giustizia, o meglio del diritto, dove la giustizia ha l'aspetto di una speranza più che di una realtà. Così infatti si conclude questo *pensée* di Pascal: «E così, non essendosi potuto fare in modo che quel che è giusto fosse forte, si è fatto in modo che quel che è forte fosse giusto»²⁷.

Pascal crea quindi, insieme a Montaigne, le premesse per una critica moderna dell'ideologia giuridica, che mette in luce gli interessi economici e politici delle forze dominanti della società, nascosti dietro all'istituzione giuridica. Ciò che accomuna i due autori è aver messo in luce il fondamento «mistico» dell'autorità- e della legge. Sostiene infatti Montaigne negli *Essais*: «Ora, le leggi mantengono il loro credito non perché sono giuste, ma perché sono leggi. È il fondamento mistico della loro autorità; non ne hanno altri».²⁸

L'obbedienza alle leggi non prevede la domanda sulla loro giustizia: chi obbedisce alla legge si conforma ad un principio autoritario, dato per scontato, che non viene interrogato, messo in discussione. Anche Montaigne dunque distingue le leggi, cioè il diritto, dalla giustizia. L'autorità delle leggi si basa infatti sul credito che viene dato

²⁶ Pascal, *Pensieri*, Einaudi, Torino 1962, p. 145.

²⁷ *Ivi*.

²⁸ Montaigne, *Saggi*, Adelphi, Milano 1966, p. 1433.

loro, su un atto di fede che non ha un fondamento ontologico o razionale. Credere implica una mistica.

Ma questo principio autoritario e violento, proprio del diritto, si esprime sia nella sua natura performativa che nel fondamento mistico della sua fondazione.

Nelle vecchie banconote, prima dell'avvento dell'euro, era scritto: «La legge punisce i fabbricatori e gli spacciatori di biglietti falsi». L'enunciato è performativo dal momento in cui corrisponde a un atto, a un fare. Chi contravviene alla regola incorre in una sanzione. La sequenza è caratterizzata dal verbo al presente, che è fondamentale per il performativo. Il valore di atto sarebbe venuto meno se fosse stato sostituito con un tempo futuro («punirà»). E si tratta di un'aporia dato che non è detto che la realtà cui si fa riferimento esista, ovvero che ci siano persone disposte a fabbricare biglietti falsi. Il diritto infatti esiste solo nel momento in cui qualcuno lo attiva, tramite una trasgressione; senza il trasgressore il diritto rimane una lingua morta, inattiva. Per questo motivo la sua lingua è necessariamente sempre declinata al presente: valore assoluto e astratto, che prende forza solo nella sua applicazione nei confronti del trasgressore.

Ma non solo nella sua performatività il diritto fa appello a una violenza: lo stesso principio fondatore del diritto implica una forza performativa, come performativo è il linguaggio della legge: il *fare legge* avviene tramite una decisione, che prima non è preceduta da nulla; un colpo di forza, una decisione- come in Schmitt- che è violenza performativa e anche interpretativa, che fa sempre appello alla credenza: ecco in cosa sta la sua mistica.

È quindi la fondazione del diritto una violenza senza fondamento: non esiste niente prima di essa. Ed è proprio questo che la rende *decostruibile*.

Il diritto quindi non è la giustizia; la giustizia viene definita da Derrida come un *esperienza*- nel senso del suo etimo, *passare attraverso*- di un' *aporia*, che è invece un non – cammino: la giustizia è quindi l'esperienza di cui non possiamo fare esperienza. Come nel *Processo* di Kafka l'uomo non riesce a varcare la soglia della sua stanza, ma la porta esiste in virtù di una sua possibile trasgressione, o attraversamento.

Il diritto non è la giustizia: ciò che è conforme alla legge non è necessariamente giusto, anzi, seguendo l'analisi di Derrida, la giustizia è per l'appunto un'impossibilità.

E, prosegue l'autore, si può mettere in parallelo il problema della giustizia con un problema linguistico:

«È ingiusto giudicare qualcuno che non capisce i suoi diritti, né la lingua nella quale è scritta la legge o pronunciato il giudizio. [...] la violenza di un'ingiustizia è iniziata quando tutti i membri di una comunità non condividono, completamente, lo stesso idioma. [...] Ci fu d'altronde un tempo né lontano né finito in cui "noi uomini" voleva dire noi europei adulti maschi bianchi carnivori e capaci di sacrifici».²⁹

La decostruzione quindi è funzionale alla: «reinterpretazione di tutto l'apparato di limiti nei quali una storia e una cultura hanno confinato i loro criteri».³⁰ Questo non vuol dire abdicare la questione etico-polica-giuridica sulla giustizia, ma invece muoversi entro due poli: da un lato il compito della memoria dell'origine del diritto, ovvero ricordare i limiti dei concetti quali giustizia, legge, diritto, contestualizzare e non dare per assoluto o naturale il nostro apparato concettuale. Dall'altro, il senso di responsabilità, etica e politica, nei confronti della griglia di concetti connessi a questo apparato concettuale. Scegliere se farne uso, o meno è collocarsi eticamente e politicamente: la giustizia è impraticabile, o forse si colloca in uno spazio individuale, dove la *Gewalt* insita nel diritto venga disattivata.

Questo punto è al centro dell'analisi del secondo testo, *Nel nome di Benjamin*, dove Derrida interroga il termine *Gewalt*, rifacendosi al testo benjaminiano *Zur kritik der Gewalt*, continuamente intrecciato con il tema forte della lingua. L'autore propone un'analisi piuttosto fedele all'originario testo benjaminiano, ma ciò che sembra interessante della visione di Derrida è contenuto nel *Post Scriptum*, in conclusione alla sua lezione. La domanda che guida quest'analisi è: che cosa avrebbe pensato Benjamin della «soluzione finale» nazista? Derrida spinge l'analisi ad una radicalità interessante:

«[...] non si può pensare l'unicità di un evento come la «soluzione finale», come punta estrema della violenza mitica e rappresentativa, all'interno del suo sistema. Bisogna tentare di pensarla a partire dal suo altro, vale a dire a partire da ciò che ha tentato di escludere e di distruggere [...] Bisogna tentare di pensarla a partire dalla possibilità delle singolarità, delle singolarità della firma e del nome, poiché ciò che l'ordine della rappresentazione ha cercato di sterminare, non sono solamente milioni di vite umane, ma è anche un'esigenza di giustizia e sono anche dei nomi: e innanzitutto la possibilità di dare, di inscrivere, di chiamare e di ricordare il nome».³¹

È dunque la lingua pura, non strumentale, il dispositivo che permette l'uscita dall'ordine simbolico della violenza insita nel diritto, come lo stesso Benjamin concludeva ne *Per una critica della violenza*. Ma qui Derrida fa un ulteriore passaggio: è la possibilità di

²⁹ J. Derrida, *Forza di legge. Il fondamento mistico dell'autorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 68.

³⁰ *Ibidem*, p. 70.

³¹ *Ibidem*, p. 139.

nominare, di dare un nome che si oppone alla soluzione finale nazista; la testimonianza, la memoria insista nel nome è contenuta nella lingua, insieme alla sua non strumentalità. Prosegue infatti Derrida: «Nominare non è rappresentare, non è comunicare mediante segni, attraverso mezzi in vista di un fine»³². Sono già quindi contenute nel nome sia la capacità di memoria, di dare testimonianza nominando le cose, sia la sua natura non rappresentativa, ma immediata. Sono quindi già contenute la testimonianza e l'evasione?

1.4 Agamben, stato d'eccezione come paradigma.

«Nessun sacrificio è troppo grande per la nostra democrazia,
meno che mai il temporaneo sacrificio della stessa democrazia.»

Clinton L. Rossiter, 1948³³

Il testo di Agamben muove dalla necessità di costituire una teoria dello stato d'eccezione, che, come sostiene il filosofo, manca all'oggi nel diritto pubblico. È la natura ambigua dello stato d'eccezione, sostiene Agamben, che lo situa in una zona incerta tra il giuridico e il politico, che rende difficile la sua definizione, per i giuristi:

«[...] Se i provvedimenti eccezionali sono il frutto dei periodi di crisi politica e, come tali, vanno compresi sul terreno politico e non su quello giuridico-costituzionale [...] essi vengono a trovarsi nella paradossale situazione di provvedimenti giuridici che non possono essere compresi sul piano del diritto e lo stato d'eccezione si presenta come la forma legale di ciò che non può avere forma legale».³⁴

È però importante, sostiene il filosofo, tentare di osservare proprio questa zona di indistinzione, questo vuoto nella teoria giuridica, per poter svelare il dispositivo che lega il vivente al diritto, per poter comprendere che cosa significa agire politicamente. Perché, sostiene Agamben, lo stato d'eccezione si configura, a partire dalla Prima Guerra Mondiale, non più come una misura eccezionale, ma come una tecnica di governo:

³² *Ibidem*, p. 141.

³³ C.L. Rossiter, *Constitutional Dictatorship. Crisis Government in the Modern Democracies*, cit. in G. Agamben, *Stato d'eccezione*, op. cit., p. 19.

³⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

«Da allora, la creazione volontaria di uno stato di emergenza permanente [...] è divenuta una delle pratiche essenziali degli Stati contemporanei, anche di quelli cosiddetti democratici. [...] lo stato di eccezione tende sempre più a presentarsi come il paradigma di governo dominante nella politica contemporanea».³⁵

L'importanza biopolitica di questo radicale dispositivo nelle società contemporanee è evidente, secondo l'autore, ad esempio nel *military order* emanato dall'allora presidente degli Stati Uniti George W. Bush il 13 novembre 2001, che autorizza la *indefinite detention* e il processo da parte di *military commissions* dei non-cittadini sospetti di implicazioni in attività terroristiche. In virtù di un'emergenza, si stabilisce un'assoluta novità giuridica, e cioè la creazione di individui senza alcuno statuto giuridico: «Non prigionieri né accusati, ma soltanto *detainees*, essi sono oggetto di una pura signoria di fatto, di una detenzione infinita non solo in senso temporale, ma quanto alla sua stessa natura, poiché del tutto sottratta alla legge e al controllo giudiziario».³⁶ Il paragone che viene alla mente, in Italia, è alla situazione altrettanto ambigua e indefinita dei CIE, dove cittadini migranti vengono di fatto detenuti senza aver commesso alcun crimine, e privati di ogni statuto giuridico.

È dunque l'analisi agambeniana sullo stato d'eccezione una prosecuzione del suo lavoro sull'*homo sacer*, sulla nuda vita e i paradigmi di governamentalità, che si propone di svelare un dispositivo centrale nella gestione del potere politico.

Il lavoro di Agamben inizia con un confronto tra le diverse posizioni di giuristi, che si siano occupati di proporre una teoria dello stato d'eccezione. Negli anni che intercorrono tra il 1934 e il 1948 Agamben individua alcuni autori (Carl J. Friedrich, *Constitutional Government and Democracy*, 1941; Clinton L. Rossiter, *Constitutional Dictatorship. Crisis Government in the Modern Democracies*, 1948; Herbert Tingsten, *Les Pleins pouvoirs. L'expansion des pouvoirs gouvernementaux pendant et après la grand Guerre*, 1934) che hanno osservato il cambiamento avvenuto durante la prima guerra mondiale nelle democrazie moderne, ovvero il progressivo potere acquisito dall'esecutivo in ambito legislativo quando in molti stati belligeranti fu emanato lo stato d'assedio o vennero emanate leggi dei pieni poteri. Il dibattito, molto vivo, ruota intorno alla definizione di legittimità o meno della dittatura costituzionale: tutti questi autori finiscono per constatare la progressiva normalizzazione dei provvedimenti eccezionali, e cioè che, come sostiene Benjamin: «lo stato d'eccezione [...] è divenuto la regola».

³⁵ *Ibidem*, p. 11.

³⁶ *Ibidem*, p. 12.

Agamben osserva poi la presenza all'interno delle Costituzioni degli Stati Europei di una normazione dello stato d'eccezione. Individua sostanzialmente due scuole di pensiero: la prima sostiene che non si può normare ciò che è fuori dal diritto, *necessitas legem non habet* (come includere nella norma la sua sospensione?); la seconda invece vorrebbe inserire all'interno dell'ordinamento giuridico quello che è stato fin ora una lacuna, un vuoto di diritto:

«[...] il problema è il significato giuridico di una sfera d'azione in sé extra giuridica. In contrasto sono qui la tesi che afferma che il diritto deve coincidere con la norma e quella che sostiene invece che l'ambito del diritto eccede la norma. Ma le due posizioni sono in ultima analisi solidali nell'escludere l'esistenza di una sfera dell'azione umana del tutto sottratta al diritto».³⁷

L'autore che però ha con più sistematicità definito una teoria dello stato d'eccezione è indubbiamente Carl Schmitt, che a partire da *La dittatura* (1921), seguito dalla sua *Teologia politica* (1922), include lo stato d'eccezione nel diritto, operando una «strategia in due tempi». Agamben motiva così la propria scelta di analizzare le tesi fondamentali schmittiane:

«Poiché questi due libri, usciti all'inizio degli anni '20 descrivono, con una profezia per così dire interessata, un paradigma (una «forma di governo» – Schmitt, 1921, p. 151) che non soltanto è rimasto attuale ma ha anzi raggiunto oggi il suo compiuto sviluppo, è necessario a questo punto esporre le tesi fondamentali della dottrina schmittiana dello stato d'eccezione».³⁸

In *La dittatura* infatti lo stato d'eccezione è presentato attraverso la figura della dittatura: questa è essenzialmente uno stato d'eccezione che, in quanto si presenta come una «sospensione del diritto», evidenzia il problema di definire «l'eccezione concreta» che permetta questa sospensione. Schmitt distingue nella dittatura, all'interno della quale lo stato d'eccezione è stato iscritto, una «dittatura commissaria», che ha lo scopo di difendere o restaurare la costituzione vigente, e «dittatura sovrana», che invece ha come scopo la fondazione di una nuova costituzione in cui l'eccezione sia appunto diventata la regola.

In *Teologia politica* il termine *dittatura* viene sostituito da *stato d'eccezione* mentre l'attenzione si focalizza, apparentemente, sul problema della sovranità. La teoria «in due tempi» schmittiana ha come scopo centrale l'iscrizione dello stato d'eccezione nel

³⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁸ *Ibidem*, p. 44.

diritto, nel contesto giuridico. Scrive infatti lo stesso Schmitt: «Lo stato d'eccezione è sempre qualcosa di diverso dall'anarchia e dal caos e, in senso giuridico, in esso esiste ancora un ordine, anche se non un ordine giuridico».³⁹

L'articolazione che Schmitt vuole ottenere è di fatto paradossale perché si tratta di inscrivere nel diritto qualcosa che è esteriore ad esso, nondimeno la sospensione dell'ordine giuridico stesso.

Agamben definisce la strategia schmittiana «in due tempi» perché osserva che questa articolazione in Schmitt viene resa possibile da due passaggi: nel primo, in *La dittatura*, Schmitt distingue le norme del diritto dalle norme di attuazione del diritto nella dittatura commissaria, e tra potere costituente e potere costituito per la dittatura sovrana. Nella dittatura commissaria infatti la costituzione viene sospesa per essere difesa, e quindi, per garantire l'applicazione del diritto. Questo significa che la costituzione viene sospesa senza però cessare di rimanere in vigore. Nel caso della dittatura sovrana l'operatore che permette l'articolazione dello stato d'eccezione al diritto è la differenza tra potere costituente e costituito: il potere costituente non è infatti un puro atto di forza, ma, pur non essendo costituito in virtù di una costituzione, ha un potere fondante, come se in esso vi fosse un «minimo di costituzione» sempre presente. In un secondo tempo, in *Teologia politica*, l'operatore che permette di ancorare lo stato d'eccezione all'ordine giuridico è invece la distinzione tra norma e decisione. Lo stato d'eccezione infatti, sospendendo la norma, mette in luce la necessità della decisione come forma giuridica. Ed è per questo motivo che questo testo schmittiano si configura come una dottrina della sovranità: «Il sovrano, che può decidere sullo stato d'eccezione, ne garantisce l'ancoramento all'ordine giuridico».⁴⁰ Ma proprio perché la decisione concerne l'annullamento stesso della norma, cioè di uno spazio che non è né fuori né dentro l'ordinamento, il sovrano, come scrive Schmitt: «sta fuori dall'ordine giuridico normalmente valido e, tuttavia, appartiene ad esso, perché è responsabile per la decisione se la costituzione possa essere sospesa *in toto*».⁴¹

Conclude quindi Agamben su Schmitt evidenziando come lo stato d'eccezione sia stato incluso dal filosofo tedesco nell'ordinamento giuridico al fine da giustificare la necessaria presenza del sovrano, ma soprattutto al fine di includere ogni spazio d'azione umana all'interno delle maglie del giuridico:

³⁹ C. Schmitt, *Teologia politica*, op. cit., p. 18.

⁴⁰ G. Agamben, *Stato d'eccezione*, op. cit., p. 47.

⁴¹ C. Schmitt, *Teologia politica*, citato in G. Agamben, *Stato d'eccezione*, op. cit. p. 48.

«Lo stato d'eccezione separa, cioè, la norma dalla sua applicazione, per rendere quest'ultima possibile. Esso introduce nel diritto una zona di anomia, per rendere possibile la normazione effettiva del reale. Possiamo definire allora lo stato d'eccezione nella dottrina schmittiana come il luogo in cui l'opposizione fra la norma e la sua attuazione raggiunge la massima intensità. Esso è un campo di tensioni giuridiche, in cui un minimo di vigenza formale corrisponde a un massimo di applicazione reale e viceversa. Ma anche in questa zona estrema e, anzi, proprio in virtù di essa, i due elementi del diritto mostrano la loro intima coesione».⁴²

La differenza, messa in evidenza da Schmitt, tra la norma e la sua applicazione risulta evidente in tutti quei casi in cui un decreto ha forza-di-legge, ovvero in cui la *vis obligandi* della legge, la sua applicabilità, viene sancita da un decreto che formalmente legge non è. Agamben qui si riferisce all'analisi di Derrida, e ne evidenzia anche l'aspetto «mistico»: lo stato d'eccezione si configura infatti come uno spazio in cui esiste una forza-di-legge senza legge, e questa separazione riesce ad essere colmata, grazie ad un processo mistico, una finzione in cui il diritto si è annesso la propria anomia: «In questa prospettiva, lo stato di eccezione non si definisce, secondo il modello dittatoriale, come una pienezza di poteri, [...] ma come uno stato kenomatico, un vuoto e un arresto del diritto».⁴³

Il testo di Agamben prosegue, e dialoga con tutti gli autori citati, mettendo in relazione e in tensione le teorie citate precedentemente. Il dialogo che risulta centrale e fondante è quello tra il filosofo e giurista tedesco, Schmitt, e un altro pensatore molto caro ad Agamben, Walter Benjamin.

L'autore interpreta il dibattito tra i due pensatori a partire da due testi fondamentali: *Teologia politica* da un lato e *Per la critica della violenza dall'altro*. Ma la novità dell'approccio agambeniano è che tenta di leggere la teoria schmittiana della sovranità come una risposta alla critica benjaminiana della violenza.

Benjamin infatti immagina una nuova possibilità per la violenza (ma anche per l'autorità e il potere, *Gewalt*) che si distingue sia da una violenza che pone diritto che da una che lo conserva, una violenza che egli chiama «pura», o «divina» e, nella sfera umana, «rivoluzionaria». Ciò che il diritto non può tollerare, secondo Benjamin, è la presenza di una violenza al di fuori del diritto; compito della sua ricerca è invece provare la realtà di una tale violenza. La teoria della sovranità schmittiana appare come una risposta puntuale a Benjamin: laddove il filosofo cerca di sciogliere il legame tra violenza e diritto, Schmitt, per contro, cerca di inscrivere la violenza nell'ordine giuridico, attraverso lo stato d'eccezione. Come scrive Agamben: «La violenza sovrana nella

⁴² *Ibidem*, p. 49.

⁴³ *Ibidem*, p. 63.

Teologia politica risponde alla violenza pura del saggio benjaminiano con la figura di un potere che né pone né conserva il diritto, ma lo sospende». ⁴⁴ Ed in risposta all'idea benjaminiana di una indecidibilità ultima di tutti i problemi giuridici che Schmitt risponde con la necessaria decisione sovrana, che risolva quindi le aporie del giuridico. L'impossibilità della giustizia postulata da Benjamin si risolve nella fondazione della decisione sovrana, in Schmitt.

Ma è con l'ottava tesi sul concetto di storia che Benjamin disattiva definitivamente la teoria della sovranità di Schmitt: assumendo infatti che «lo stato d'eccezione in cui viviamo è diventato la regola» ma soprattutto che questo genera la necessità di produrre «lo stato d'eccezione effettivo» disarticola i termini che in Schmitt rendono possibile il funzionamento della dittatura. Se infatti l'eccezione è divenuta la regola non è più possibile sospendere temporaneamente la norma per permetterne l'applicazione; se il sovrano si trova in costante emergenza la sua decisione non assume un valore fondante, ma anzi, diventa impossibile. In questa deposizione definitiva del diritto si colloca la proposta benjaminiana di una violenza come «puro medio», che renda possibile un'azione umana svincolata dal dispositivo, fino a quel momento attivo. Benjamin individua nello studio e nel gioco due forme possibili di disattivazione del diritto, e di nuovo uso, svincolato dalla strumentalità.

Scrive infatti Agamben:

«Questa liberazione è compito dello studio, o del gioco. E questo gioco studioso è il varco che permette di accedere a quella giustizia, che un frammento postumo di Benjamin definisce come uno stato del mondo in cui esso appare come un bene assolutamente inappropriabile e ingiuridificabile». ⁴⁵

Ed è su questa suggestione benjaminiana che Agamben porta a termine il proprio studio genealogico dello stato d'eccezione, cercando di metterne in luce il funzionamento e provando ad attuare strategie per la sua disattivazione:

«Lo stato d'eccezione ha [...] oggi raggiunto il suo massimo dispiegamento planetario. L'aspetto normativo del diritto può essere così impunemente contraddetto e obliterato da una violenza governamentale che, ignorando, all'esterno, il diritto internazionale e producendo, all'interno, uno stato d'eccezione permanente, pretende tuttavia di stare ancora applicando il diritto. [...] Nel campo di tensione della nostra cultura agiscono cioè due forze opposte: una che istituisce e pone e l'altra che disattiva e depone. Lo stato d'eccezione è il punto della loro massima tensione e insieme ciò che, coincidendo con la regola, minaccia oggi di

⁴⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 83.

renderle indiscernibili. Vivere nello stato d'eccezione significa fare esperienza di entrambe queste possibilità e tuttavia, separando ogni volta le due forze, incessantemente provarsi a interrompere il funzionamento che sta conducendo l'Occidente verso la guerra civile mondiale».⁴⁶

Ma è nel solco del messianesimo benjaminiano⁴⁷ e in un approccio tanatopolitico che si trovano le strategie del filosofo, solco che un altro autore proverà a percorrere, aprendo però ad altre strade e strategie: Georges Didi-Huberman e la sua politica delle sopravvivenze.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁷ «Esibire il diritto nella sua non-relazione alla vita e la vita nella sua non-relazione al diritto significa aprire fra di essi uno spazio per l'azione umana, che un tempo rivendicava per sé il nome di «politica». [...] E soltanto a partire dallo spazio che così si apre sarà possibile porre la domanda su un eventuale uso del diritto dopo la disattivazione che, nello stato di eccezione, lo legava alla vita. Avremo allora di fronte un diritto «puro», nel senso in cui Benjamin parla di una lingua «pura» e di una «pura» violenza. A una parola non obbligatoria, che non comanda né proibisce nulla, ma dice soltanto sé stessa, corrisponderebbe un'azione come mezzo puro che mostra soltanto se stessa senza relazione a uno scopo. E, tra le due, non un perduto stato originario, ma soltanto l'uso e la prassi umana che le potenze del diritto e del mito avevano cercato di catturare nello *stato di eccezione*». in G. Agamben, *Stato d'eccezione*, op. cit. p. 113.

Capitolo 2. Tra politico ed estetico, per uno spazio d'azione politica e di creazione estetica.

2.1 Stato d'eccezione e spazi di resistenza: le lucciole di Didi-Huberman.

La ricerca sullo stato d'eccezione condotta finora è stata mossa dall'esigenza di comprendere le caratteristiche e il funzionamento di un dispositivo politico e giuridico. Attraverso la precedente analisi del dispositivo, sono stati enucleati alcuni punti fondamentali del suo funzionamento. Momento di crisi per eccellenza del diritto, ma anche suo principio eccedente, e quindi, generatore, lo stato d'eccezione riposa sul monopolio della violenza di Stato, o meglio della *Gewalt*, che nell'attivazione del dispositivo eccezionale si fa paradigma assoluto: l'assunzione della totalità dell'esperienza umana, in assenza di una normazione possibile dettata dall'ordine giuridico, diventa pervasiva, associata alla passività assoluta del soggetto politico, alla privazione completa di ogni spazio d'azione politica.

Citando *La vera politica* di Tomba:

«Per ora ci interessa riprendere il gesto benjaminiano. Affrontare il diritto nella sua crisi, in una crisi che deriva dalla stessa natura di monopolio della *Gewalt*. Si tratta di cogliere i più recenti fenomeni della crisi del diritto per meglio illuminarne l'essenza: l'assunzione del monopolio della *Gewalt* statale da un lato costringe a pensare il soggetto giuridico solo come un soggetto passivo, espropriato della sua capacità di agire politicamente, dall'altro genera una normazione dell'intera sfera dell'esperienza umana».⁴⁸

Se è vero che lo stato d'eccezione forclude lo spazio dell'azione politica perché include nel proprio dispositivo le (nude) vite (Agamben), è vero anche che esistono sempre dei contro soggetti, o meglio degli spazi di deposizione di questo movimento coatto del potere. Il «gesto» benjaminiano è infatti volto all'interruzione del *continuum* violento della Storia, all'apertura delle infinite possibilità altre in cui rileggere il passato e collocare il futuro politico dell'uomo. Così come la prospettiva di Georges Didi-Huberman che, in un conflittuale dialogo con la genealogia del potere di Giorgio Agamben, delinea la necessità di individuare, tra le maglie serrate del dispositivo, gli spazi intermittenti e fragili, dove si attivano resistenze.

Come sostiene Foucault:

⁴⁸ M. Tomba, *La «vera» politica: rileggendo Walter Benjamin*, op. cit. pp. 218-219.

« [...] là dove c'è potere c'è resistenza e che tuttavia, o piuttosto proprio per questo, essa non è mai in posizione di exteriorità rispetto al potere. [...] (*I rapporti di potere*) non possono esistere che in funzione di una molteplicità di punti di resistenza, i quali svolgono, nelle relazioni di potere, il ruolo di avversario, di bersaglio, d'appoggio, di sporgenza per una presa. Questi punti di resistenza sono presenti dappertutto nella trama del potere. Non c'è dunque rispetto al potere un luogo del grande Rifiuto- anima della rivolta, focolaio di tutte le ribellioni, legge pura del rivoluzionario. Ma delle resistenze che sono esempi di specie: possibili, necessarie, improbabili, spontanee, selvagge, solitarie, concertate, striscianti, violente, irriducibili, pronte al compromesso, interessate o sacrificali; per definizione, non possono esistere che nel campo strategico delle relazioni di potere».⁴⁹

Il carattere produttivo del potere si esprime nella continua apparizione di pieghe, riformulazioni delle relazioni tra soggetti che possano essere non solo assoggettati dal potere, ma anche creatori di resistenze, intermittenti, fragili, effimere. Come sostiene Laura Bazzicalupo nel suo testo sulla biopolitica⁵⁰: « In ogni caso, va sottolineato che Agamben modifica radicalmente il concetto foucaultiano di potere, che non solo intratteneva con la sovranità rapporti molto più problematici, di coincidenza su un fondo di opposizione, non pensati per descrivere lo stato totalitario, ma che, soprattutto, aggiungeva alla produttività (che Agamben riconosce pienamente), il carattere della relazionalità, della piega. In Agamben, il biopotere ricalca l'unicità monologica della sovranità: non c'è potere alcuno nei soggetti dominati e il potere si definisce in una linearità unidirezionale, perdendo la complessità relazionale e generativa che era implicita nella sua produttività. La biopolitica, infine, per Agamben svela il segreto di ogni potere: la indistinzione di vita e politica. La storia diventa un continuum negativo e confermativo di quel nucleo di senso, laddove la genealogia foucaultiana era discontinua e “positiva”».⁵¹

In quest'ottica, mi sembra interessante l'analisi di Didi-Huberman, perché tenta di svelare, all'interno di questa genealogia del potere politico, le sopravvivenze, i *luoghi lucciola* dove si costituiscono dei controsoggetti, in un confronto molto acceso con il filosofo della sacertà, Giorgio Agamben.

⁴⁹ M. Foucault, *La volontà di sapere*, trad. it. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 85.

⁵⁰ L. Bazzicalupo, *Biopolitica una mappa concettuale*, Carocci editore, Roma 2010.

⁵¹ Bazzicalupo, L., *Biopolitica una mappa concettuale*, pp. 88-89

2.2 Di luce e ombra: contro Agamben.

«La luce è sempre uguale ad altra luce.

Poi variò: da luce diventò incerta alba,

[...] e la speranza ebbe nuova luce».

Pier Paolo Pasolini, *La Resistenza e la sua luce*, 1961.

Il testo di Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole – una politica delle sopravvivenze*, si configura come uno dei lavori più eminentemente politici dell'autore. Lo storico e filosofo dell'arte inizia la propria analisi delle *sopravvivenze* a partire da alcuni testi di Pier Paolo Pasolini, in particolare da una lettera che lo scrittore e cineasta bolognese invia all'amico d'infanzia Franco Farolfi nel 1941.

L'Italia fascista è in guerra, e Pasolini scrive:

«L'amicizia è un'assai bella cosa. Nella notte di cui ti ho parlato, abbiamo cenato a Paderno, e poi nel buio illume siamo saliti verso Pieve del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale errabondaggio. Allora ho pensato come sia bella l'amicizia, e le comitive di giovani ventenni che ridono con le loro maschietti voci innocenti, e non si curano del mondo intorno a loro, continuando per la loro vita, riempiendo la notte delle loro grida».⁵²

L'apparizione delle *lucciole* in questo testo pasoliniano sembra rappresentare uno spazio di innocenza, di desiderio e bellezza, fugace e intermittente, che si contrappone alla «feroce» luce dei riflettori del fascismo imperante. Eccezione della gioia innocente, che lascia apparire i barlumi di una resistenza al potere, che reprime e assoggetta.

Come scrive Didi-Huberman: «Bagliore erratico, certo, ma vivente, bagliore di desiderio e di poesia incarnata. Ora, tutta l'opera letteraria, cinematografica e persino politica di Pasolini sembra attraversata proprio da questi momenti di eccezione in cui gli esseri umani diventano lucciole - esseri luminescenti, erratici, inafferrabili e, come tali, *resistenti*- sotto il nostro sguardo meravigliato».⁵³

L'amore di Pasolini infatti per la cultura popolare, i dialetti, i gesti e i volti della società che resta ai margini, che non si omologa, sono per molto tempo i soggetti privilegiati della sua opera e del suo amore appassionato.

⁵² P.P. Pasolini, *Lettera a Franco Farolfi*, in *Lettere 1940-1954* cit., p. 36, in G. Didi-Huberman, *Come le lucciole- per una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 15.

⁵³ *Ibidem*, p. 17.

Le lucciole però vengono evocate una seconda volta da Pasolini, ma come spie di una degenerazione culturale generale, di un «genocidio» come lo definisce l'autore, ad opera del nuovo fascismo imperante, quello neocapitalista, che sta uccidendo l'umanità della società italiana: il 1 febbraio 1975 (esattamente trent'anni dopo la sua bella lettera sull'apparizione delle lucciole e nove mesi prima di venire brutalmente assassinato) Pasolini pubblica un articolo sul Corriere della Sera sulla situazione politica dell'epoca. Il testo aveva come titolo *Il vuoto di potere in Italia*, ma verrà poi ripreso in *Scritti corsari* con quello, ormai famoso, di *Articolo delle lucciole*.

Le lucciole qui stanno scomparendo, le loro flebili luci non appaiono più nella notte: «Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato)».⁵⁴

La tesi pasoliniana è che il fascismo storico degli anni '40 non sia stato battuto definitivamente, ma che sia stato sostituito da un altro fascismo, ben peggiore che, dice l'autore: «[...] è quello che se la prende con i valori, con le anime, con i linguaggi, con i gesti, con i corpi del popolo. È quello che porta anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa. E perciò dobbiamo chiamare genocidio questa assimilazione al modo e alla qualità della vita della borghesia».⁵⁵

Questa tragica *sparizione dell'umanità* nel cuore della società porterà Pasolini ad una visione scura, nera, che non lascia più spazio alcuno alla possibilità di *re-esistenza*, alla sopravvivenza di luoghi, riti, culture non intaccate dalla mortificazione del potere. Questa disillusione, artistica e politica, si tradurrà nell'autore anche in una diversa prassi poetica, che alle appassionate ricerche nei sobborghi romani di *Accattone* o nelle periferie italiane di *Comizi d'amore*, sostituirà la «bolgia dei fraudolenti»⁵⁶, la rappresentazione del potere infiltrato in ogni spazio, senza scampo, di *Salò*.

Scrivi Didi-Huberman: «Le lucciole sono scomparse, vale a dire: la stessa *cultura*, in cui Pasolini fino a quel momento riconosceva una pratica- popolare o d'avanguardia- di *resistenza*, è divenuta uno strumento della barbarie totalitaria, confinata, com'è oggi, nel

⁵⁴ P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, cit., p.130, in Didi-Huberman, G., *Come le lucciole. Per una politica delle sopravvivenze*, op. cit. p. 20.

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Il vero fascismo e il vero antifascismo (Il Potere senza volto)*, «Corriere della sera», 24 giugno 1974, in *Scritti corsari* cit., pp. 45-50, in *Ibidem*, p. 21.

⁵⁶ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Inferno XXVI, 25-32, a cura di S. Bellomo, Einaudi, 2013 Torino.

regno della merce, della prostituzione, della tolleranza generalizzata»⁵⁷ che appiattisce ogni diversità.

Questo inferno realizzato a cui nulla più sfugge, questa apocalissi dell'umanità, viene paragonata da Georges Didi-Huberman, all'orizzonte filosofico di un altro autore che ha interrogato e che interroga la società e la politica contemporanee: Giorgio Agamben.

La protesta di Pasolini, nel suo testo sulle lucciole, è concentrata su un «*potere sovraesposto del vuoto*»⁵⁸ che per molti aspetti può essere assimilato all'indagine agambeniana sullo stato d'eccezione, quella gigantomachia intorno al vuoto che l'autore ha diagnosticato come paradigma di governo, diffuso e dominante.

Didi-Huberman mette in dialogo i due autori, proponendo però, una terza via, la possibilità di individuare le *sopravvivenze* all'interno di questo «nuovo» sistema di potere:

«Il mondo è davvero così asservito come lo hanno sognato- come lo progettano, lo programmano o vogliono imporcelo- i nostri attuali “consiglieri fraudolenti”? Postulare una cosa del genere significa appunto dar credito a ciò che la loro macchina vuol farci credere. Significa vedere solo il buio fitto o la luce accecante dei riflettori. Significa agire da sconfitti: ossia essere convinti che la macchina svolga il suo compito senza sosta né resistenza. Significa [...] non vedere dunque lo spazio- magari interstiziale, intermittente, nomade, collocato in maniera improbabile- delle aperture, dei possibili, dei bagliori, dei *malgrado tutto*. [...] A quale parte della realtà- il contrario di un tutto- può oggi rivolgersi l'immagine delle lucciole?»⁵⁹

Sostiene infatti Huberman, non sono le lucciole ad essere scomparse, quanto la capacità e la volontà di chi le osserva di seguirle. È dunque disperazione politica, quella che spinge Pasolini ad avere inventato per noi la scomparsa delle lucciole; lucciole che sono sopravvivenze, come le ha definite Aby Warburg, capacità memoriale, attivazione del desiderio e di comunità, e quindi resistenze. Scrive infatti Huberman: «Linguaggi popolari, gesti, volti: è tutto ciò di cui la *storia* non sa rendere conto nei semplici termini di evoluzione o di obsolescenza. È tutto ciò che, per contrasto, delinea zone o reti di sopravvivenza proprio là dove vengono dichiarate la loro extraterritorialità, la loro marginalizzazione, la loro resistenza, la loro vocazione alla rivolta».⁶⁰

E una stessa dimensione apocalittica accomuna, secondo Huberman, Pasolini e Giorgio Agamben.

Osservando la produzione filosofica agambeniana, Huberman ne rivela una necessità di rivelazione e verità ultima, che si accompagna, in un movimento oscillatorio, alla

⁵⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 45.

distruzione: « Come procede [...] Agamben? Per prima cosa, consolida l'idea di una distruzione radicale- poi costruisce una trascendenza. [...] la maggior parte dei paradigmi elaborati dal filosofo nel corso della sua opera, infatti, sembrano essere tutti all'insegna di un [...] movimento da bilanciare, che oscilla tra gli estremi di una *distruzione* e di una sorta di *redenzione* conquistata attraverso la trascendenza».⁶¹

La diagnosi hubermaniana apre un interessante spazio interstiziale, anche quando entra nello specifico della teoria dello stato d'eccezione operata da Agamben. Riferendo del dialogo tra Benjamin e Schmitt presente ne *Lo stato d'eccezione*, Didi-Huberman mostra come l'interpretazione di Agamben della tesi benjaminiana sia fallace:

«Benjamin, lo sappiamo, utilizzò a suo modo alcuni concetti della *Teologia politica* di Carl Schmitt, in particolare il famoso «stato d'eccezione» di cui lo stesso Agamben ha prolungato il valore d'uso, fino a servirsene per l'analisi delle nostre società contemporanee. Ma questo utilizzo da parte di Benjamin del concetto schmittiano aveva per posta in gioco solo un suo ribaltamento di contenuto: cioè quello di sostituire alla tradizione del potere [...] la tradizione degli oppressi».⁶²

Didi- Huberman constata come non sia possibile in una genealogia del potere non osservare i momenti, i luoghi, le comunità che si configurano, anche se in modo intermittente, come *controsoggetti*, come luoghi di resistenza, che lanciano il proprio segnale nel buio. E infatti conclude su Agamben in questo modo:

«Ciò significa, concretamente, che un'archeologia filosofica, nel suo stesso ritmo, ha il dovere di descrivere i tempi e i controtempi, i colpi e i contraccolpi, i soggetti e i controsoggetti. Significa che a un libro come *Il Regno e la Gloria* manca fondamentalmente la descrizione di tutto ciò che manca sia al regno (cioè, la «tradizione degli oppressi» e l'archeologia dei contropoteri) sia alla gloria (cioè, la tradizione delle oscure resistenze e l'archeologia delle «luciole»). All'archeologia delle *acclamazioni* [...] manca un'archeologia delle *manifestazioni*, ossia delle *rivoluzioni* in cui i popoli fanno molto più che dire «sì» o, d'altra parte, «no». [...] È allora che i popoli si costituiscono appieno come soggetti politici, così da cambiare le regole, sia del regno sia della gloria».⁶³

Prosegue Didi-Huberman: «Dov'è finito il «vero stato d'eccezione» che Benjamin auspicava nel 1940, nel quadro della sua «lotta contro il fascismo»? È possibile fare una genealogia del potere senza sviluppare il controsoggetto, costituito dalla «tradizione

⁶¹ *Ibidem*, p. 47.

⁶² *Ibidem*, p. 92.

⁶³ *Ibidem*, pp. 66-67.

degli oppressi»? In un'economia di questo genere, insomma, che fine hanno fatto le lucciole?»⁶⁴

Ma quali sono queste strategie, o meglio tattiche possibili? Dov'è possibile aprire le maglie del dispositivo, per deporne l'efficacia?

2.3 Sulla violenza e sull'azione, o di un dialogo possibile tra Walter Benjamin e Hannah Arendt.

Come ben evidenziato dall'analisi di Didi-Huberman – e prima ancora, certamente, da Michel Foucault – la posta in gioco nel «gesto benjaminiano» è quindi quella di un rovesciamento prospettico, o ancor più radicalmente di un superamento, di una deposizione del dispositivo. Una ricerca ostinata intorno alla possibilità di aprire le maglie del dispositivo di potere, di restituire la forza, e soprattutto la possibilità, di un'azione politica a (contro) soggetti, non solo acclamanti, assoggettati, completamente asserviti al dispositivo. O quantomeno non sempre.

I due testi benjaminiani, chiave di volta di questa ricerca, sono *Per la critica della violenza* e le tesi sulla filosofia della storia.

Come ben dichiarato dall'autore ad incipit del primo testo: «Il compito di una critica della violenza si può definire come l'esposizione del suo rapporto col diritto e con la giustizia».⁶⁵ La giustizia infatti è la grande esclusa dal sistema statale di istituzione del diritto, che poco si interessa di perseguire il *giusto*, appunto, ma si occupa piuttosto di garantire una giustificazione, una legittimità alla violenza di Stato; il giusnaturalismo e il diritto positivo si incontrano proprio in questa forclusione del giusto in nome della relazione mezzo-fini, come evidenziato da Benjamin poco dopo: «il diritto naturale tende a «giustificare» i mezzi con la giustizia dei fini, il diritto positivo a «garantire» la giustizia dei fini con la legittimità dei mezzi»⁶⁶. È quindi, come sostiene Tomba, tutta la concettualità dello Stato moderno che viene messa in discussione dal testo benjaminiano⁶⁷: l'istituzione del diritto infatti forcluse la giustizia, ponendo come assunto un monopolio assoluto della violenza da parte dello Stato per istituire e conservare il diritto. L'impossibilità dell'esistenza di una *Gewalt* che possa essere strumento per il perseguimento di fini di persone singole, argomenta Benjamin, è sanzionato

⁶⁴ *Ibidem*, p. 58.

⁶⁵ W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, Einaudi Editore, 1962 Torino, p. 5.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 6-7.

⁶⁷ «È necessario ripensare una dimensione della prassi capace di riaprire la questione della giustizia, altrimenti neutralizzata nella moderna concettualità politica.» in M. Tomba, *La «vera politica»:* rileggendo Walter Benjamin, op. cit. p. 208.

dal diritto non perché i fini siano giudicabili, quanto perché l'esistenza stessa di una violenza al di fuori del monopolio di Stato metterebbe a rischio il diritto stesso:

«Bisognerà forse, invece, prendere in considerazione la sorprendente possibilità che l'interesse del diritto a monopolizzare la violenza rispetto alla persona singola non si spieghi con l'intenzione di salvaguardare i fini giuridici, ma piuttosto con quella di salvaguardare il diritto stesso. E che la violenza, quando non è in possesso del diritto di volta in volta esistente, rappresenti per esso una minaccia, non a causa dei fini che persegue, ma della sua semplice esistenza al di fuori del diritto».⁶⁸

Per operare la critica alla violenza si tratta quindi, per Benjamin, di : «trovare un criterio al di fuori della filosofia positiva del diritto ma anche al di fuori del diritto naturale», perché entrambe le tradizioni politiche hanno fatto della violenza la forma di potere che conserva il diritto, e lo Stato, come sottolinea Tomba:

«Un fine giusto, qual è la sicurezza e l'autoconservazione del corpo politico, giustifica i mezzi, e quindi la *Gewalt* impiegata a quel fine. Qui Benjamin riconduce la logica del moderno diritto *naturale* all'orizzonte di un darwinismo giuridico, nel quale la *Gewalt* opera come “prodotto naturale”, in vista del fine, altrettanto naturale, dell'autoconservazione del corpo politico. Benjamin passa poi a considerare il diritto positivo: [...] la *Gewalt*, propria di ogni atto positivo, e pienamente manifesta nella polizia, è giustificata dalla conformità al diritto del mezzo».⁶⁹

Punto cardine di questa riflessione benjaminiana è quindi il superamento della relazione mezzo – fine, che consenta di aprire uno spazio «puro» di azione politica:

«Il richiamo alla giustizia apre un campo di tensione infinta che, come un lampo, rende intelligibile l'intera figura. Questo perché la giustizia è l'elemento forcluso, ciò la cui pensabilità è, nei concetti politici moderni, interdetta. Il pensiero della giustizia sposta, seppur in modo impercettibile, la geometria concettuale di quella costellazione⁷⁰. Questo spostamento non sedimenta in qualche modello politico, in una forma da realizzare, ma appartiene alla sfera della pratica: è la pratica della giustizia in quanto oltrepasamento della *Zweck-Mittel-Relation*. »⁷¹

Ed è nella IV tesi sul concetto di storia che Benjamin espone la propria visione di una pratica che possa oltrepassare la *Zweck-Mittel Relation*:

⁶⁸ W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, op. cit. p. 9.

⁶⁹ M. Tomba, *La «vera politica»: rileggendo Walter Benjamin*, op. cit. p. 215.

⁷⁰ È sempre nel suo saggio *La «vera politica»: rileggendo Walter Benjamin* che Tomba evidenzia come il termine tedesco *Gewalt* sia traducibile solo accostando i tre termini «violenza», «autorità», «potere» (citando a sua volta Furio Jesi) come in una costellazione in cui le relazioni tra i tre termini rendano la forza del dispositivo.

⁷¹ *Ibidem*, p. 213.

« Cercate innanzitutto cibo e vesti, e il regno di Dio vi sarà dato in sovrappiù.
HEGEL, 1807.

La lotta di classe, [...], è una lotta per le cose rozze e materiali, senza le quali non si danno cose fini e spirituali. Queste ultime, però, sono presenti nella lotta di classe altrimenti di una preda che tocca al vincitore. In questa lotta esse sono vive come fiducia, coraggio, gaiezza, astuzia, perseveranza, e operano a ritroso nella lontananza del tempo. [...]»⁷²

Il filosofo richiama in esergo una citazione hegeliana⁷³, che a sua volta è rilettura in senso materialista di Kant: «Mirate innanzitutto al regno della ragion pura pratica e alla sua giustizia, e il vostro fine (*Zweck*) (il beneficio della pace perpetua) arriverà da sé. [...]»⁷⁴ Seguendo il pensiero kantiano quindi, una prassi quindi orientata all'idea della volontà universale è una prassi giusta, che ha il criterio della propria giustizia non al di fuori di sé, in un fine da realizzare, ma *in sé stessa*. Lo scopo desiderato viene dato in sovrappiù da una condotta conforme all'idea.

Anche in Benjamin, la lotta di classe, un'azione politica che interrompe il *continuum* violento della storia, è innanzitutto una «lotta per le cose rozze e materiali» che però non hanno lo scopo, il fine di ottenere «cose fini e spirituali»; queste non sono infatti «una preda che tocca al vincitore» ma sono presenti nella lotta di classe come idee conformi alla prassi. Il tentativo di superamento benjaminiano della relazione mezzo – fine diventa quindi qui evidente: come già in Kant, ed in Hegel, non una prassi che abbia la giustizia al di fuori di sé, come un fine da realizzare, ma *in sé stessa*. Non si tratta quindi semplicemente di rovesciare la relazione mezzo-fine, ma di spostare il baricentro dalla realizzazione dell'idea ad una *prassi conforme all'idea*.

Perché se la violenza, anche quella più sovversiva (o rivoluzionaria), non fa altro che rinnovare il diritto, facendolo diventare «nuovo diritto», è da cercare in una teoria, ed una pratica, di un altro genere di *Gewalt*, la possibilità di un superamento della duplice natura dello Stato: «Stato di diritto» e «Stato di violenza». Ed è nel banco di prova dello *stato d'eccezione* che Benjamin inserisce la sua riflessione sulla possibilità di una «pura violenza» e di «puri mezzi», nel momento di crisi e quindi anche di necessaria origine, come in Schmitt, del diritto. Ma l'intenzione benjaminiana è di segno opposto, come dichiarato dall'autore nell'VIII tesi sul concetto di storia: «La tradizione degli oppressi ci insegna che lo “stato di eccezione” in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che

⁷² W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, IV tesi, p. 25.

⁷³ « Cercate innanzitutto cibo e vesti, e il regno di Dio vi sarà dato in sovrappiù. HEGEL, 1807».

⁷⁴ Citazione kantiana in M. Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, op. cit. p. 209.

corrisponda a questo. Allora ci starà davanti, come nostro compito, di suscitare il vero stato d'eccezione, migliorando così la nostra posizione nella lotta contro il fascismo [...] ».⁷⁵

Se per Schmitt infatti lo stato d'eccezione è il dispositivo attraverso cui il giuridico include in sé la vita attraverso la propria sospensione ed è l'alternanza di eccezione e norma che rende possibile la sovranità, perché proprio attraverso la decisione sulla sospensione della norma il sovrano afferma la propria necessaria presenza, Benjamin rovescia il rapporto dialettico dichiarando che «lo «stato di eccezione in cui viviamo è la regola», da un lato, ma soprattutto che «ci starà davanti, come nostro compito, di suscitare il vero stato d'eccezione», ovvero una crisi talmente radicale del diritto, che viva nella sua stessa deposizione. Come giustamente osserva Tomba :

«[...] la questione che interessa Benjamin non è sbagliata. Nemmeno filologicamente. Egli intende ripensare quel concetto arcaico di giustizia che come tale “è caratterizzato dal fatto di comprendere qualcosa di più del diritto (ebraico: *din*) in senso stretto: può riferirsi addirittura al contrario, alla sospensione o soppressione del diritto, e comprendere anche concetti come grazia, pietà, rinuncia al diritto”».⁷⁶

Lo «stato d'eccezione in cui viviamo» diventa allora un momento paradigmatico del Politico, in una sostanziale indistinzione tra violenza che pone e violenza che conserva il diritto, dialettica presente sia in dittatura che in democrazia, come ben dimostra la «figura spettrale» della polizia moderna:

«L'aspetto ignominioso di questa autorità [...] consiste in ciò che, in essa, è soppressa la divisione tra violenza che pone e violenza che conserva la legge. [...] Essa è potere che pone- poiché la funzione specifica di quest'ultimo non è di promulgare le leggi, ma qualunque decreto emanato con forza di legge-, ed è potere che conserva il diritto, poiché si pone a disposizione di quegli scopi. [...] perciò la polizia interviene, “per ragioni di sicurezza”, in casi innumerevoli in cui non sussiste una chiara situazione giuridica, quando non accompagna il cittadino, come in una vessazione brutale, senza alcun rapporto con fini giuridici, attraverso una vita regolata da ordinanze, o addirittura non lo sorveglia. [...] E benché la polizia, nei particolari, si somigli dovunque, non si può tuttavia fare a meno di riconoscere che il suo spirito è meno distruttivo dove essa incarna (nella monarchia assoluta) il potere del sovrano, in cui si congiunge la pienezza del potere legislativo ed esecutivo, che nelle democrazie, dove la sua presenza, non sollevata da un rapporto del genere, testimonia della massima degenerazione possibile della violenza».⁷⁷

La pervasività del paradigma eccezionale non serve però a Benjamin per giudicare la «giustizia» delle diverse forme politiche (argomento che ha fuorviato l'analisi di Derrida

⁷⁵ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit., VIII tesi, p. 33.

⁷⁶ M. Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, op. cit. p. 212.

⁷⁷ W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, op. cit. pp. 15-16.

sulla democrazia⁷⁸ e che ha portato l'analisi agambeniana sullo stato d'eccezione a paradigma di governamentalità diffusa⁷⁹) quanto piuttosto a chiarire che è necessario considerare che il sistema del Politico stesso sia in crisi, dalle proprie origini, per potergli resistere, destituendolo. Chiude infatti Benjamin la sua analisi della polizia moderna con l'assunto: «ogni violenza è, *come mezzo*, potere che pone o conserva il diritto».

Svelando il *continuum* violento che accompagna la rappresentatività politica moderna dalla propria origine (teologica), l'obiettivo del filosofo è poterla destituire, operando pratiche *gewaltloss* che, come sottolineato da Tomba, consistono: «non nel rifiuto di ogni violenza, che sarebbe solo la sua ipocrita approvazione. Ma piuttosto in relazione all' "ideale della composizione non-violenta dei conflitti politici". Una composizione che è *gewaltlos* in un senso opposto a quello del compromesso, il quale, come appena visto, rinvia invece alla *Gewalt*».⁸⁰

Il compromesso è infatti, in Benjamin, l'esemplificazione di decadenza dei Parlamenti, dove non certo in virtù di una composizione non violenta dei conflitti, ma in virtù del proprio fine, ognuna delle parti cerca, coattamente, di ridurre le proprie istanze, con il risultato finale di non aver perseguito né i propri scopi (di rappresentanza politica) né sperimentato una pratica improntata all'idea del giusto: «"meglio sarebbe altrimenti" è il sentimento fondamentale di ogni compromesso»⁸¹, conclude Benjamin citando la *Politik und metaphysik* di Unger.

Se quindi la violenza, come mezzo, è sempre potere che pone o che conserva il diritto, come riuscire a spezzare questo circolo, il *continuum* violento della storia?

La domanda chiave del testo benjaminiano è infatti :

«È in generale possibile il regolamento non violento di conflitti? Senza dubbio. I rapporti tra persone private ne offrono esempi a iosa. L'accordo non violento ha luogo ovunque la cultura dei sentimenti ha messo a disposizione degli uomini *mezzi puri di intesa*. Ai mezzi legali e illegali di ogni genere, che sono pur sempre tutti insieme violenza, è lecito quindi opporre, come puri, i mezzi non violenti. »⁸²

L'elusione della strumentalità è dunque una prima strategia per l'interruzione del ciclo violento del potere, la ricerca dei «mezzi puri di intesa»: mezzi che non siano né giustificati dai fini, né a loro conformi, ma che abbiano in sé la propria giustizia.

⁷⁸ cfr. J. Derrida, *Forza di legge. Il fondamento mistico dell'autorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁷⁹ cfr. G. Agamben, *Stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁸⁰ M. Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, op. cit. p. 233.

⁸¹ Benjamin, W., *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, p. 17

⁸² *Ibidem*, p. 18.

La ricerca quindi, all'interno della crisi del diritto, di uno spazio possibile di deposizione del monopolio della violenza di stato, che consenta di ripristinare la possibilità di perseguire il giusto, il vero, il bello, ovvero uno spazio di azione politica, di resistenza.

Nello stesso solco filosofico si trova un'altra pensatrice fondamentale del secolo scorso, Hannah Arendt: la filosofa si è interrogata sulle forme del potere in molti dei suoi scritti, a partire dai celebri testi sul totalitarismo - e quindi sulle forme coattive del Potere- ma anche sullo spazio di una ritrovata azione politica possibile per l'uomo.

Condivide con Benjamin l'analisi sulla pericolosità radicale della strumentalità, che, a proposito del tema della violenza, al quale la filosofa dedica *Sulla violenza* nel 1969, definisce così:

« La violenza, essendo strumentale per natura, è razionale nella misura in cui è efficace nel raggiungere il fine che deve giustificarla. [...] il pericolo della violenza, anche se essa si pone consapevolmente in un quadro non estremistico di obiettivi a breve termine, sarà sempre quello che i mezzi sopraffacciano il fine. Se gli obiettivi non sono raggiunti rapidamente, il risultato non sarà la semplice sconfitta ma l'introduzione della pratica della violenza in tutto l'insieme della politica».⁸³

L'analisi di Arendt prosegue poco oltre con la definizione, per contro, di come l'uomo sia un essere politico:

« Ciò che rende l'uomo un essere politico è la sua facoltà di agire; gli consente di riunirsi con i suoi simili, di agire di concerto e di raggiungere obiettivi e realizzare imprese che non gli sarebbero mai venute in mente, per non parlare delle aspirazioni del suo cuore, se non gli fosse stato dato questo dono: di imbarcarsi in qualcosa di nuovo. Filosoficamente parlando agire è la risposta umana all'essere nato».⁸⁴

In questa definizione si trovano infatti condensati molte delle riflessioni cardine del pensiero della filosofa: l'idea di azione «pura» che definisca la facoltà umana politica, che si possa però attuare solo in virtù di una collettività, di un «essere insieme» degli uomini; azione politica che sia in se stessa la definizione di identità dell'uomo, perché nel suo agire la collettività riconosce «chi lui o lei è». Alla definizione della *vita activa* dell'uomo Arendt ha dedicato l'intera opera *The human condition*, tradotta poi in italiano con *Vita activa*, appunto. In questo denso lavoro del 1958, Arendt distingue tre diverse e fondamentali attività umane: l'attività lavorativa, l'operare e l'agire. Mentre le prime due corrispondono, rispettivamente, alla biologia dell'uomo, alla vita stessa, e alla produzione di un «mondo artificiale» di cose, all'essere-nel-mondo, la terza, l'azione, è: « la sola attività che metta in rapporto diretto gli

⁸³ H. Arendt, *Sulla violenza*, Ugo Guanda Editore S.P.A., Parma 1996, pp. 86-87.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 87.

uomini *senza la mediazione di cose materiali* (corsivo mio), corrisponde alla condizione umana della pluralità, al fatto che gli uomini, e non l'Uomo, vivono sulla terra e abitano il mondo». ⁸⁵ Prosegue poi, specificando ulteriormente Arendt: « Anche se tutti gli aspetti della nostra esistenza sono in qualche modo connessi alla politica, questa pluralità è specificamente *la* condizione- non solo *conditio sine qua non*, ma la *conditio per quam*- di ogni vita politica». ⁸⁶

La scelta stessa del termine *vita activa*, specifica ancora Arendt, si pone in rottura con una tradizione che, dopo Aristotele, con l'insorgere della contemplazione filosofica di scuola socratica prima e medievale del cristianesimo poi, ha pensato la *vita activa* come primato della contemplazione sulla prassi, dove: «la sua limitatissima dignità le è conferita dal fatto che essa serva la necessità e il bisogno di contemplazione di un corpo vivente». ⁸⁷

In *Vita activa*, Arendt ritorna ad una concezione del *bios politikos* della *polis* greca, nell'accezione aristotelica:

«Il termine *vita activa*, che nella filosofia medievale è la traduzione corrente dell'aristotelico *bios politikos*, già ricorre in Agostino, dove, come *vita negotiosa* o *actuosa*, riflette ancora il suo significato originale: una vita dedicata alle questioni pubblico-politiche. Aristotele distinse tre modi di vita (*bioi*) che gli uomini potrebbero scegliere in libertà, cioè in piena indipendenza dalle necessità della vita e delle relazioni in essa originate. Questo prerequisito della libertà escludeva tutti i modi di vita principalmente dediti alla conservazione della vita stessa- non solo il lavoro, che definiva l'esistenza dello schiavo, del tutto condizionato dalla necessità di sopravvivere e dal dominio del padrone, ma anche l'operare del libero artigiano e l'attività acquisitiva del mercante. In breve, esso escludeva chiunque, involontariamente o volontariamente, per tutta la vita o temporaneamente, avesse perduto la libera facoltà di disporre dei suoi movimenti e delle sue attività». ⁸⁸

La *vita activa* è quindi, in Arendt, ripresa di un concetto filosofico in cui alla vita politica dell'uomo si associa necessariamente la completa libertà dalla condizione di necessità, un'azione riportata al rango delle «cose-per-sé» e non legate al bisogno strumentale. Un'azione libera. Un'azione, direbbe Benjamin, che ha oltrepassato la relazione mezzo-fini, che ha il criterio della propria giustizia in sé.

Prosegue ancora Arendt, citando Aristotele:

«Gli altri tre modi di vita avevano la caratteristica comune di concernere il «bello», cioè le cose né necessarie né meramente utili: la vita dei piaceri corporei in cui il bello, come si offre, viene consumato; la vita dedicata alla *polis*, in cui l'eccellere produce belle

⁸⁵ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 7.

⁸⁶ *Ivi*.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 11.

imprese; e la vita del filosofo dedicata all'indagine e alla contemplazione delle cose eterne, la cui immortale bellezza non può essere prodotta dall'intervento produttivo dell'uomo né mutata dal fatto che egli le consumi. La principale differenza tra l'accezione aristotelica e quella medievale del termine è che *bios politikos* denotava esplicitamente solo il regno degli affari umani, insistendo sull'azione, la *praxis*, necessaria per istituirlo e mantenerlo in vita».⁸⁹

La prima caratteristica fondante è quindi la non strumentalità dell'azione, l'essere svincolata dalla necessità; la seconda, essenziale, è che sia un'attività volta alla collettività degli uomini, ma non in termini mediati di un *do ut des*, ma piuttosto da una condizione di libera scelta dove all'azione si associa la bellezza del gesto, che resterà impressa, attraverso la percezione altrui, nella Storia.

Perché ricorda Arendt: «La vita politica sfuggiva a questa condanna perché la concezione greca faceva della *polis* una forma di organizzazione peculiare e liberamente scelta, non una mera forma d'azione necessaria per tenere uniti gli uomini in un modo ordinato».⁹⁰

Qui entra sottile ma preponderante quella stessa critica al sistema politico della modernità, che accompagna la riflessione benjaminiana sulla forma di rappresentanza politica e sulla sua fondazione violenta ineludibile in nome dell'ordine, o meglio della auto-conservazione del corpo politico. La velata critica si fa analisi strutturata poco oltre, quando Arendt, definendo la progressiva perdita dello spazio politico pubblico, tipico della *polis* greca, in virtù dell'avvento della società come spazio dove sfera privata (domestica) e sfera pubblica si confondono, sembra ricalcare lo scritto benjaminiano sulla violenza: in virtù della conservazione del corpo politico il potere assume il monopolio della violenza, escludendo qualsiasi forma di azione del singolo.

«Il dominio della *polis*, al contrario, era la sfera della libertà, e se c'era una relazione tra queste due sfere, il controllo delle necessità della vita nella sfera domestica era evidentemente il presupposto della *polis*. In nessuna circostanza la politica poteva costituire solo un mezzo per proteggere la società- fosse una società di credenti, come nel Medioevo, o una società di proprietari, come in Locke, o una società caratterizzata da un incessante processo di acquisizione, come in Hobbes, o una società basata sui rapporti di produzione, come in Marx, o una società di stipendiati, come nel mondo occidentale, o una società di lavoratori, come nei paesi socialisti e comunisti. In tutti questi casi, è la libertà (che in qualche caso è solo apparente) della società che richiede e giustifica la limitazione dell'autorità politica. La libertà è situata nel dominio del sociale, e la forza o la violenza diventa il monopolio del potere».⁹¹

⁸⁹ *Ivi.*

⁹⁰ *Ivi.*

⁹¹ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 23.

Come già in Benjamin, anche in Arendt la vera riflessione è su come l'uomo possa tornare ad agire politicamente, senza essere imbrigliato nelle maglie del potere da un lato, e non ripetere l'orrore del totalitarismo, dall'altro. La filosofa, come già Benjamin, constata come nelle moderne società politiche:

«È decisivo il fatto che la società, a tutti i suoi livelli, escluda la possibilità dell'azione, come prima la escludeva dalla sfera domestica. Piuttosto, la società si aspetta da ciascuno dei suoi membri un certo genere di comportamento, imponendo innumerevoli e svariate regole, che tendono tutte a "normalizzarli", a determinare la loro condotta, a escludere l'azione spontanea o imprese eccezionali».⁹²

Come tornare allora a rivendicare uno spazio all'azione libera e politica dell'uomo?

Questo non si dà possibile se non interrompendo il *continuum* violento della Storia, in Benjamin, perseguendo quella «tradizione degli oppressi» che possa suscitare il «vero stato d'eccezione», ossia quell'interruzione del tempo storico possibile, che apra lo spazio non strumentale all'azione umana, alla *vita activa* dell'uomo, profondamente politica. Come sostiene Guaraldo nel suo *Politica e racconto, trame arendtiane nella modernità*:

«Le riflessioni sugli eventi dei "tempi bui", che portano Benjamin a sviluppare le ben note *tesi* sulla storia, ci danno, in effetti, modo di comprendere quanto la volontà di salvezza, o meglio la debole speranza di una redenzione dal male, animasse la ricerca intellettuale del tempo. Al di là di una semplice utopia di salvezza, sia Hannah Arendt che Walter Benjamin manifestano, comunque, esplicitamente la ferma convinzione che sia ancora possibile, nonostante il male accaduto, ritrovare un senso».⁹³

Ma, prosegue Guaraldo, non è solo una lettura della Storia, e quindi del passato, che possa oggettivamente rendere conto di «ciò che è stato», ma invece la possibilità di riscrivere il presente, aprendo con le «chiavi del presente le stanze del passato»⁹⁴.

È un'istanza rivoluzionaria, che vuole in-citare ad una presa sul presente, ad un'azione politica rinnovata, possibile. Continua infatti Guaraldo:

«Tanto per Benjamin quanto per Arendt, la critica si focalizza dunque su una sospensione della continuità che, da una parte, si innesta sulla revisione e sulla distruzione della storia intesa come fluire ininterrotto, come esclusivo nesso causale tra elementi diversi, e, dall'altra, intende far valere la sospensione stessa come volontà di non ricucire il passato sul presente, come accettazione dell'abisso».⁹⁵

⁹² *Ibidem*, p. 30.

⁹³ O. Guaraldo, *Politica e racconto – Trame arendtiane nella modernità*, Meltemi, Roma 2003, p. 210.

⁹⁴ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit. XVII A, p. 55.

⁹⁵ O. Guaraldo, *Politica e racconto – Trame arendtiane nella modernità*, op. cit. p. 214.

Ma questa sospensione è atta ad aprire un nuovo inizio, arendtianamente, a deporre il dispositivo, benjaminianamente:

«Ecco perché la gestualità, insita nella sospensione della continuità – gestualità che è comune a Benjamin e Arendt- è prima di tutto incitazione all'azione, impegno etico e politico nei confronti di una realtà che chiede giustizia. [...] agire politicamente attraverso una comprensione che, proprio perché non giustificatoria, si pone in atteggiamento di responsabilità attiva verso la realtà: "L'esperienza politica 'reale' crea una nuova prospettiva sul passato e sul presente, in quanto mette in primo luogo in discussione le istituzioni e la loro continuità" (Lindroos 1998, p. 101) ».⁹⁶

Per entrambi i filosofi, quindi, è necessario individuare degli spazi in cui la dinamica mezzo-fine viene superata- e quindi la logica del bisogno e della necessità ; spazi dove quindi non sia presente il dominio della violenza. Spazi, forme, *gewaltlos*.

Ed altro punto di incontro tra i percorsi filosofici dei due autori è la definizione della lingua, in Benjamin, o discorso, in Arendt, come spazio disinteressato, puro medio, capace di aprire una faglia, una crepa, nel *continuum* storico.

Scriva infatti Benjamin a conclusione di *Per la critica della violenza*:

«Nel riferimento più concreto dei conflitti umani a beni oggettivi si dischiude la sfera dei mezzi puri. Perciò la tecnica, nel senso più ampio della parola, è il loro campo proprio ed adeguato. Il loro esempio più calzante è forse la conversazione, considerata come una tecnica di civile intesa. Poiché in essa l'accordo non violento non solo è possibile, ma l'esclusione di principio della violenza è espressamente attestata da una circostanza significativa: l'impunità della menzogna. Non c'è forse legislazione sulla terra che originariamente la punisca. Ciò significa che c'è una sfera a tal punto non violenta di intesa umana da essere affatto inaccessibile alla violenza: la vera e propria sfera dell' "intendersi", la lingua».⁹⁷

Da qui l'importanza nella vita politica greca della persuasione, come unico strumento in grado di rapportarsi al vero. Le decisioni politiche venivano affidate alla parola, e non alla forza, perché solo il *logos*, persuadendo, è in rapporto con la verità. Il decadimento della sfera della persuasione a produzione di consenso determina, come sostiene Benjamin, l'introduzione forzata della violenza anche in questo spazio, originariamente non violento.

La stessa riflessione si trova agli esordi di *Vita activa*, dove però Arendt aggiunge un ulteriore elemento che debba necessariamente accompagnare il discorso: l'azione.

Scriva infatti Arendt: «Di tutte le attività necessarie e presenti nelle comunità umane, solo due erano stimate politiche e costitutive di quello che Aristotele chiamò il *bios politikos*, cioè

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 216-217.

⁹⁷ W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, op. cit. p. 18.

l'azione (*praxis*) e il discorso (*lexis*), da cui trae origine il dominio degli affari umani, dal quale ogni cosa meramente necessaria o utile è rigorosamente esclusa».⁹⁸

Prosegue poco oltre l'autrice:

«Il pensiero era secondario rispetto al discorso, ma discorso e azione erano considerati coevi ed equivalenti, dello stesso rango e dello stesso genere; e ciò originariamente significava non solo che l'azione più politica, in quanto rimane estranea alla sfera della violenza, si realizza nel discorso, ma anche, aspetto questo fondamentale, che trovare le parole opportune al momento opportuno, indipendentemente da quanto esse vogliano informare o comunicare, significa agire. Solo la mera violenza è muta, e per questa stessa ragione soltanto essa non può mai essere grande».⁹⁹

Questo discorso che si fa azione, questa lingua come puro medio si esprimono, certo, nella capacità di farsi Storia, di una riscrittura da consegnare ai posteri, ma soprattutto nella possibilità di un racconto altro, di lasciare una traccia, di comunicare un'esperienza.

È infatti una definizione del politico in completa rottura con la tradizione filosofica politica quella che postula Arendt, in cui all': «autosufficienza, padronanza di sé, sovranità (che) sono le caratteristiche distintive del modello filosofico della modernità»¹⁰⁰ come osserva Guaraldo, la filosofa oppone un carattere processuale dell'azione, e del discorso, segnata irrimediabilmente dall'imprevedibilità: l'attore dell'azione agisce inconsapevole degli esiti della propria azione, che sarà lo spettatore-narratore ad interpretare. Il valore primo dell'agire nello spazio pubblico, che è in Arendt lo spazio del politico, è il rivelarsi del sé di fronte agli altri: un modello quindi di soggettività che fa della relazione con l'alterità il suo cardine.

Ciò che osserva acutamente Guaraldo, con l'autorevole interprete arendtiana Bonnie Honig, è che:

«Nell'orizzonte di indagine aperto da Arendt, la politica non è semplicemente l'ambito della decisione e del cambiamento. Ciò che è in gioco, ci dice Bonnie Honig (1988), è una ridefinizione della soggettività e, con essa, una decostruzione dei fondamenti della nostra tradizione. Secondo Honig, l'attore arendtiano differisce radicalmente da quello di altre teorie dell'azione perché, costitutivamente, non possiede la coerenza, la padronanza di sé e l'autocoscienza proprie di un approccio «scientifico» alla politica. Del resto, se l'unico criterio secondo cui l'azione può essere giudicata è la grandezza, allora la politica, in quanto sfera di grandi parole e grandi azioni, fragile e contingente, eccede la razionalità e la ragionevolezza».¹⁰¹

⁹⁸ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 19.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰⁰ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*, op. cit. p. 53.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

Ciò che quindi restituisce dignità e grandezza all'azione è la possibilità di essere trasformata in storia narrabile¹⁰². Ed infatti è, sia per Arendt che per Benjamin, la narrazione il centro cardine di questo ribaltamento concettuale.

2.4 La narrazione

«Il senso di un'azione si rivela quando l'azione [...] diventa una storia suscettibile di narrazione.»
Hannah Arendt, *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten*

Nel suo saggio sulla lingua¹⁰³ Benjamin si interroga sull'identità originaria del *Logos*, e lo fa partendo da un assunto: «ogni comunicazione di contenuti spirituali è linguaggio, dove la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare, quello del linguaggio umano e di quello che è alla base di esso o fondato su di esso (giurisprudenza, poesia)».¹⁰⁴

In questo presupposto si delinea il movimento che caratterizza il linguaggio tutto: la trascendenza con l'essenza spirituale di ogni essere, che si comunica *nella* lingua. Importante la prima distinzione: «si comunica *nella* lingua, e non *attraverso* la lingua». L'analisi benjaminiana vuole distinguersi dalle teorie «borghesi» sul linguaggio, e lo fa assumendo un primo dato essenziale: la lingua non si pone in un rapporto di strumentalità o denotazione rispetto al proprio oggetto, la lingua incarna, è l'essenza comunicabile di un essere spirituale.

E quindi: «ogni lingua si comunica in se stessa, essa è- nel senso più puro- il “medio” della comunicazione».¹⁰⁵ È dunque la facoltà eminentemente spirituale, la comunicazione linguistica, che nell'uomo si esprime non solo in parole, ma soprattutto nella facoltà di nominare le cose del mondo.

«L'uomo è colui che nomina, e da ciò vediamo che da lui parla la pura lingua».¹⁰⁶

¹⁰² B. Honig, in *Ibidem*, p. 54: «Le teorie dell'azione che postulano un agente in grado di auto-determinarsi, un soggetto coerente proprio perché in certa misura si conosce, impongono all'io una ingiustificata coerenza. Queste teorie, quindi, negano al sé la possibilità di cercarsi una coerenza appropriata, un'identità ottenibile attraverso la realizzazione (performance) di azioni degne di essere trasformate in storie (p. 194)».

¹⁰³ Benjamin, W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2006, pp. 53 – 70.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 57.

Questo rapporto svela un ulteriore centro essenziale della teoria benjaminiana del linguaggio: il rapporto della lingua con la creazione (divina) e con il concetto di rivelazione. Nella pura lingua, come nel primordiale verbo divino, si accede alla tensione con il Vero, che viene *tradotto* nella lingua dell'uomo. Lingua che però ha subito la caduta dal mondo paradisiaco, confondendo l'originaria purezza in molte lingue diverse, e nell'ammutilamento della lingua delle cose. È l'albero della conoscenza l'emblema di questo radicale cambiamento: nell'introdurre, all'interno della lingua, la facoltà del giudizio sul bene e sul male- introducendo così una strumentalità nella lingua- si perde l'immediatezza, la purezza del medio.

«Questa immediatezza nella comunicazione dell'astrazione ha preso la forma del giudizio, quando l'uomo abbandonò, nella caduta, l'immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome, e cadde nell'abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vana- nell'abisso della ciarla».¹⁰⁷

È dunque una lingua che è puro medio, che comunica immediatamente in sé stessa, e in un rapporto disinteressato e non strumentale, la lingua che permette l'accesso alla dimensione della rivelazione, e quindi alla qualità trascendente, mistica, del vero, in Benjamin. Anche nel pensiero di Arendt il discorso, il *lexis*, è legato al carattere della rivelazione, che però non è, come in Benjamin, trascendenza, ma possibilità di conoscenza del soggetto agente da parte della collettività che lo ascolta. Discorso e azione rivelano «chi si è» alla comunità che partecipa del gesto, un'identità che stabilisce l'umanità pura del soggetto. La dimensione del Vero che suggerisce Benjamin, la possibilità di accedere alla verità, è intimamente legata, in Arendt, alla capacità di agire politicamente nel mondo, che è la più «pura» tra le capacità umane:

«Discorso e azione rivelano questa unicità nella distinzione. Mediante essi, gli uomini *si* distinguono anziché essere meramente distinti; discorso e azione sono le modalità in cui gli esseri umani compaiono gli uni agli altri, non come esseri fisici, ma *in quanto* uomini. Questo apparire, in quanto è distinto dalla mera esistenza corporea, si fonda su un'iniziativa da cui nessun essere umano può astenersi senza perdere la sua umanità. Non è così per nessun'altra attività della *vita activa*».¹⁰⁸

Accompagnandosi all'azione, il discorso non resta un «mero mezzo di comunicazione», ma diventa parte sostanziale della rivelazione d'identità del soggetto. Prosegue poco oltre infatti Arendt:

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁸ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 128.

«Agendo e parlando, gli uomini mostrano chi sono, rivelano attivamente l'unicità della loro identità personale, e fanno così l'apparizione nel mondo umano, mentre le loro identità fisiche appaiono senza alcuna attività da parte loro nella forma unica del corpo e del suono della voce. Questo rivelarsi del "chi" qualcuno è, in contrasto con il "che cosa" – le sue qualità e le sue capacità, i suoi talenti, i suoi difetti, che può esporre o tenere nascosti- è implicito in qualunque cosa egli dica o faccia». ¹⁰⁹

La presenza al mondo degli uomini è quindi testimoniata da questa attiva partecipazione, che si concretizza in gesti e parole, perché senza la rivelazione dell'agente, «l'azione perde il suo carattere specifico e diventa una forma di realizzazione tra le altre. Allora è un mezzo rivolto a uno scopo proprio come il fare è un mezzo per produrre un oggetto». ¹¹⁰ Torna quindi ad essere potenzialmente strumentale, e quindi ad uscire dalla sfera dei «puri mezzi» che possano davvero essere forieri di azioni libere e giuste e vere.

Questo iniziare, questa «seconda nascita» dell'uomo al mondo che partorisce se stesso nel momento in cui agisce e parla in pubblico, è quindi intimamente legato alla creazione, che in Benjamin si attesta nella capacità dell'uomo di «nominare le cose del mondo»: dare nome, agire, prendere spazio nella collettività, sono le azioni «pure» che connotano il politico con un potere di resistenza al potere.

Agire, infatti, significa letteralmente, come spiega Arendt:

«[...] prendere un'iniziativa, iniziare (come indica la parola greca *arechein*, "incominciare", "condurre", e anche "governare"), mettere in movimento qualcosa (che è il significato originale del latino *agere*). Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini prendono iniziativa, sono pronti all'azione. [...] Questo inizio non è come l'inizio del mondo, non è l'inizio di qualcosa, ma di qualcuno, che è a sua volta un iniziatore. Con la creazione dell'uomo, il principio del cominciamento entrò nel mondo stesso, e questo, naturalmente, è solo un altro modo di dire che il principio della libertà fu creato quando fu creato l'uomo, ma non prima». ¹¹¹

Connaturata all'uomo è quindi la libertà, che si esprime nella sua possibilità di iniziare grandi imprese, agire nel mondo; connaturato all'uomo è la possibilità di accedere al vero, nella pratica di una lingua che «comunica solo se stessa».

Ma in Arendt perché tutto questo sia possibile, perché l'azione e il discorso lascino effettiva traccia nella realtà, o meglio perché diventino realtà, è necessario un terzo passaggio, ovvero che la memoria di ciò che è stato compiuto e raccontato, sia

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 130.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 131.

¹¹¹ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 129.

trasmesso nuovamente, si faccia quindi storia narrabile, racconto, narrazione. È l'essere pubblico, collettivo, dell'azione che permette quindi una presa di coscienza della propria realtà nella trasposizione collettiva: la narrazione.

«Il termine “pubblico” denota due fenomeni strettamente correlati ma non del tutto identici. Esso significa, in primo luogo, che ogni cosa che appare in pubblico può essere vista e udita da tutti e ha la più ampia pubblicità possibile. Per noi ciò che appare- che è visto e sentito da altro come da noi stessi- costituisce la realtà. Raffrontate con la realtà che proviene da ciò che è visto e udito, anche le più grandi forze della vita intima- le passioni del cuore, i pensieri della mente, i piaceri dei sensi- caratterizzano un tipo di esistenza incerta e nebulosa fino a quando non vengano trasformate, deprivatizzate e deindividualizzate, per così dire, in una configurazione che le renda adeguate all'apparire in pubblico. La più corrente di tali trasformazioni avviene nella narrazione e in generale nella trasposizione artistica delle esperienze individuali».¹¹²

Se infatti l'attore è inconsapevole, durante l'azione, del risultato della stessa, cioè se si sia raggiunto o meno uno scopo (cosa che infatti non anima l'azione, che altrimenti tornerebbe ad essere strumentale), atto che si inserisce nella trama, nell'«intreccio» delle relazioni umane che la precede, l'unica possibilità di conoscere effetti ma soprattutto di lasciare tracce effettive del gesto è che questo venga, posteriormente, raccontato. Continua infatti Arendt:

«Le rivelazioni del “chi” attraverso il discorso e l'instaurazione di un nuovo inizio mediante l'azione, ricadono sempre in un intreccio già esistente dove possono essere percepite le loro immediate conseguenze. [...] È a causa di questo intreccio già esistente di relazioni umane, con le sue innumerevoli volontà e intenzioni contrastanti, che l'azione raramente consegue il suo scopo; ma è anche a causa di questo medium, nel quale solo l'azione è reale, che essa “produce” storie, con o senza intenzione, con la stessa naturalezza con cui la fabbricazione produce cose tangibili. Queste storie possono essere poi registrate in documenti e monumenti, esser visibili in oggetti d'uso e opere d'arte, essere narrate e narrate sempre di nuovo, rielaborate in ogni genere di materiale».¹¹³

L'azione è quindi il motore che dà avvio alla vita e alla storia, sia essa il racconto di un episodio specifico della biografia di qualcuno, sia essa la Storia con le maiuscole, che non è nient'altro, in Arendt, che la risultante dell'insieme delle storie singole, specifiche, distinte. Ed è in virtù di questa materia che non ha autori, ma solo «iniziatori» e testimoni, che l'azione prende corpo e realtà, ovvero alla presenza della collettività degli uomini.

¹¹² *Ibidem*, p. 37.

¹¹³ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 134.

Continuando questo dialogo immaginario tra Arendt e Benjamin, in questa successione di pensiero, va collocato il saggio che il filosofo dedica all'arte della narrazione: *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*.¹¹⁴

Il saggio benjaminiano sulla narrazione inizia con la constatazione che quest'antica arte volge al tramonto, per un motivo molto specifico: dopo l'orrore delle guerre mondiali, e i grandi e veloci cambiamenti che l'uomo ha visto ed esperito sulla propria pelle, si è persa una delle facoltà umane che più si pensavano inalienabili, la facoltà di «scambiare esperienze». Forte è l'immagine che apre lo scritto benjaminiano, una generazione che torna ammutolita dal fronte¹¹⁵, senza più essere capace di parlare, ma soprattutto, di raccontare ciò che ha vissuto.

Questa povertà d'esperienza crescente si concretizza nell'incapacità di trasmettere oralmente il proprio vissuto, che si traduca poi in storia narrabile: «L'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori».¹¹⁶

Che sia un narratore «che viene da lontano» e riporta, nella propria terra natale, i racconti dei suoi innumerevoli viaggi o un saggio che, pur restando sempre nella propria terra, ne conosce però segreti, tradizioni, le antiche storie, entrambe le «figure» appartengono alla grande famiglia del narratore, che è : «persona di consiglio per chi lo ascolta».¹¹⁷ E, chiarisce Benjamin: «consiglio, infatti, è meno la risposta a una domanda che la proposta relativa alla continuazione di una storia (che in atto di svolgersi). Per riceverlo, bisogna anzitutto saperlo raccontare».¹¹⁸

È infatti in questo continuo alimentarsi della storia che viene trasmessa da chi racconta in chi ascolta che si congiungono le esperienze di una collettività: come in Arendt, anche in Benjamin è fondamentale della narrazione il costituirsi di una comunità di ascoltatori. Dove chi racconta traduce in racconto, misto di invenzione e realtà, esperienze altrui che però vengono filtrate nella vita del relatore stesso: « Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza- dalla propria o da quella che gli è stata riferita- e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia».¹¹⁹

È la nascita del romanzo, che vede il lettore isolato nella propria dimensione «domestica» - per citare un termine caro anche ad Arendt- e che non vive più nella collettività degli

¹¹⁴ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in Angelus Novus, Einaudi, Torino 2006, pp. 247-274.

¹¹⁵ «Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera d'esperienza comunicabile?» W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Angelus Novus, op. cit. p. 248.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 248.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 250.

¹¹⁸ *Ivi*.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 251.

ascoltatori, che ha contribuito al tramonto della narrazione, per Benjamin. Quindi anche per Benjamin, per esistere racconto deve esistere una sfera pubblica dove questa «performance» possa avere luogo, essere udita e vista da qualcuno.

Questo perché l'azione fondamentale nella narrazione è l'interazione con l'altro: come anche in Arendt, la creazione di una comunità di ascoltatori garantisce che la storia possa essere a sua volta tramandata, narrata nuovamente, e che quindi resti impressa nella memoria della collettività degli uomini- collettività politica in Arendt- costituendo quella serie di eventi esemplari che sono i frammenti della Storia. Una comunità che sappia lasciarsi attraversare dalle storie, per poterle ri-raccontare, ricamare nella trama della propria esistenza e di nuovo cucirle sul tessuto della propria collettività:

«Così si perde la facoltà di ascoltare, e svanisce la comunità degli ascoltatori. L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde, poiché non si tesse e non si fila più ascoltandole. Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo s'imprime in lui ciò che ascolta. Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente. Questa è la rete in cui si fonda l'arte del narrare».¹²⁰

Benjamin descrive così questa necessità di trasmissione: «Ci si è resi conto di rado del fatto che il rapporto ingenuo dell'ascoltatore al narratore è dominato dall'interesse di conservare ciò che è narrato. L'essenziale, per l'ascoltatore non prevenuto, è di assicurarsi la possibilità della riproduzione. La memoria è la facoltà epica per eccellenza».¹²¹

Necessità di conservare il narrato, di restituirgli «fama immortale» direbbe Arendt: la filosofa identifica infatti nella *polis* greca questa esigenza memoriale di cui si fa carico la narrazione, come esigenza anzitutto politica, che potesse garantire una corresponsione «morale» per il coraggio di compiere una grande impresa per la collettività:

« La *polis* [...] garantiva agli ateniesi, che costringeva ogni mare e ogni terra a esser teatro della loro audacia, che non sarebbero rimasti senza testimoni, e non avrebbero avuto bisogno né di Omero né di alcun altro che sapesse come onorarli in versi. Senza essere aiutati dagli altri, coloro che hanno agito saranno in grado di assicurare insieme il ricordo perenne delle loro buone o cattive gesta, ispirare ammirazione alla presente e alle future epoche.»¹²²

¹²⁰ *Ibidem*, p. 255.

¹²¹ *Ibidem*, p. 261.

¹²² H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 37.

Benjamin restituisce quest'arte del narratore di farsi maestro dell'esperienza, ma anche connettore di una comunità, con la bellissima immagine di una scala che congiunge terra e cielo:

«Dove è comune a tutti i grandi narratori la leggerezza con cui si muovono su e giù, come su una scala, sui pioli della loro esperienza. Una scala che affonda nelle viscere della terra e si perde fra le nuvole del cielo è il simbolo di un'esperienza collettiva per cui anche la scossa più profonda di ogni esperienza individuale, la morte, non rappresenta affatto uno scandalo o un limite».¹²³

Per entrambi gli autori, reduci dalle Guerre Mondiali e dall'Olocausto, il tema di conservare una memoria, una testimonianza, è fondamentale in una prassi politica che cerchi di essere anzitutto, trasmissione ma anche riscrittura possibile della Storia.

Come sostiene Guaraldo, la possibilità della narrazione di essere politicamente interessante è insita nella sua potenza produttiva di un ripensamento conflittuale del passato, e quindi della Storia. Scrive infatti Guaraldo:

«La narrazione è politicamente interessante proprio nella misura in cui confuta una visione acquiescente del passato e del presente. Discontinue anziché conseguenti, interrotte anziché complete, le storie *performano* la loro efficacia solo se comprese all'interno della prospettiva arendtiana del "comprendere senza giustificare". La Storia (*history*) non diviene storicità solo perché in essa la temporalità umana incontra il proprio adeguato mezzo di rappresentazione, ossia incontra la narrazione, come vorrebbe Ricoeur. La Storia, in senso più foucaultiano, è piuttosto la sfera della memoria e del conflitto, nel cui alveo nessuna visione del passato è data una volta per tutte. Il significato e l'importanza della Storia sono, dunque, oggetto di lotta nel presente».¹²⁴

In questo senso va letto l'intento benjaminiano e arendtiano della costituzione di una narrazione altra possibile, dell'importanza di costruire contronarrazioni a quella, egemonica, del potere, che producano a loro volta memoria, trasmissione; ma se in Benjamin esiste una certa disperazione politica, che gli fa descrivere come a rischio d'estinzione la narrazione e la relativa capacità di trasmissione di esperienza e saperi «altri», in Arendt invece la narrazione assume il carattere di azione necessaria, per costruire un altro modello possibile. Come scrive ancora Guaraldo:

«La narrazione [...] si carica dunque del compito genealogico di cui Foucault parla: offrire resoconti alternativi non solo della Storia, ma anche della conoscenza e della verità. La narrazione esibisce il suo potere "eversivo" nel momento in cui è in grado di smentire l'unidirezionalità del concetto e della Storia».¹²⁵

¹²³ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, op. cit. p. 266.

¹²⁴ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*, op. cit. p. 126.

¹²⁵ *Ivi*.

Una costruzione di una trama altra, di un racconto differente del passato che si possa però fare agente di cambiamento e, quindi, di riscrittura della Storia possibile, ma soprattutto motore di un *agency* politica volta alla creazione del futuro. Come sottolinea Jedlowski nel suo saggio *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*:

«[...] raccontare è importante perché la modalità specifica di usare il linguaggio che consiste nel discorso narrativo fornisce una prestazione ulteriore: dà ordine al proprio materiale attribuendogli una *trama*. Collega cioè fra di loro elementi che altrimenti potrebbero apparire sconnessi, stabilisce nessi causali o d'altro tipo, li dispone sullo sfondo di ciò che si colloca prima, dopo, o altrove. In questo senso, permette al soggetto di orientarsi entro la serie degli accadimenti di cui è protagonista o di cui è testimone, rifigurandone la rappresentazione».¹²⁶

Jedlowski ben evidenzia come la possibilità di tracciare una trama, una connessione tra gli eventi dell'esperienza corrisponda alla possibilità da un lato, di ridonargli senso, di trasporli in una cornice d'interpretazione possibile; dall'altro, alla possibilità che quella storia, così ricomposta nei suoi frammenti, possa costituirsi come *exempla*, come contro-narrazione che attivi un'azione possibile.

«Come la vita si trasforma in una serie di stimoli scollegati fra loro, così si atrofizza la nostra capacità di riconoscere in essa una trama. Benjamin si occupava però di tendenze. Le tendenze non sono la stessa cosa della realtà empirica: in questa ci sono anche resistenze, controtendenze e compensazioni. L'esperienza non è del tutto scomparsa. È piuttosto una posta in gioco. E lo stesso vale per la narrazione. Il punto è che cosa possa – o non possa- essere oggetto di narrazione. È la possibilità di incontrare il destinatario».¹²⁷

E questa strada viene percorsa anche da Guaraldo nella sua lettura dell'opera arendtiana, dove l'autrice accosta questa *performatività* del passato alla possibilità di resistenza che proviene dall'imprevedibilità, conseguente, del futuro: se la Storia non è già scritta, ma passibile di revisione e riscrittura, allora non ci sono, fortunatamente, certezze per prevedere il tempo futuro.

Come sostiene Guaraldo:

«Guardare al passato con la consapevolezza di non poterlo mai interamente possedere, come un testo mai completamente decifrabile, significa soprattutto impedire che quel passato *passi* completamente, che divenga un materiale, omogeneo e razionale, che precede e celebra il presente. Inoltre, e paradossalmente, rifiutare il passato come sequenza di fatti esaustivamente esplicabili significa rendere possibile l'imprevedibilità del futuro. Solo in quanto il futuro rimane sconosciuto, imprevisto, non predetto- e non viene invece ridotto a mera funzione del presente- il tempo infatti si «politicizza», ossia

¹²⁶ P. Jedlowski, *Il racconto come dimora. «Heimat» e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 20.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 22-23.

diviene una dimensione politicamente significativa, in quanto ogni volta ri-negoziabile e ri-progettabile».¹²⁸

La narrazione non è la sola arte capace di generare un futuro imprevedibile e quindi politico: secondo Erika Fischer –Lichte, eminente studiosa di *performance studies*, anche la performance teatrale ha una simile capacità:

«Rituals always aim to bring forth a particular future. [...] Even if theatre and other artistic performances do not pursue such a distinct goal to be realized as a particular change in status or identity, they nonetheless allow for and enable transformations of various kinds in individuals and groups. Although such transformations are usually not irreversible and do not demand social acceptance, they generate future».¹²⁹

La pratica teatrale contiene infatti molti degli elementi che hanno contraddistinto l'analisi benjaminiana e arendtiana sulla narrazione: creazione di uno spazio pubblico temporaneo, *liminale* direbbe Victor Turner, dove un attore (narratore) restituisce ad una comunità di ascoltatori-spettatori un'esperienza, una trama, una storia, che è al contempo azione e racconto, azione politica ed esperienza estetica.

Come sostiene infatti Zanini a proposito dello spazio creato dalla pratica teatrale nel suo *Il significato del confine*, citando Victor Turner appunto:

«Tanto l'“andare a teatro” quanto il “fare teatro” possono essere viste come pratiche liminali, come pratiche che conducono in una zona di sospensione sia l'attore sia lo spettatore. “Intrattenere” significa all'origine proprio questo, tenere separato, in mezzo, quindi “creare uno spazio liminale nel quale le performances possano aver luogo”.¹³⁰ In questo senso il teatro, inteso sia come luogo fisico che come luogo figurato, è uno spazio di confine, posto in mezzo a tutto il resto come spazio dialettico aperto contemporaneamente sull'interno e sull'esterno, sul reale come sull'immaginario».¹³¹

In *vita activa* infatti Arendt identifica il teatro come la più politica delle arti perché:

«La specifica qualità rivelatrice dell'azione e del discorso, la manifestazione implicita di chi agisce e parla, è così indissolubilmente legata al flusso vivente dell'agire e del parlare che può essere rappresentata e “reificata” solo mediante una sorta di ripetizione, l'imitazione o *mimesis* che, secondo Aristotele, prevale in tutte le arti ma è realmente appropriata solo nel *drama*, il cui autentico significato (dal verbo greco *dran*, “agire”), indica che recitare è veramente un'imitazione dell'agire».¹³²

¹²⁸ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*, op. cit. p. 314.

¹²⁹ E. Fischer-Lichte, *Poetics and Politics of the future: Reverberations and Continuations of Cultural Practices from Jewish/Israeli and German Perspectives*, in «Theatre Research International», n. 34 (2009), pp. 103-108, p. 106.

¹³⁰ V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 81.

¹³¹ P. Zanini, *I significati del confine*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1997, p. 147- 148.

¹³² H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 137.

Non solo recitare è imitazione dell'agire, ma nella rappresentazione teatrale, nella «messa in scena» si trova quella comunione di attore e spettatore che rende comunicabile una storia esemplare. Conclude infatti Arendt: « Questa è anche la ragione per cui il teatro è l'arte politica per eccellenza; solo in essa la sfera politica della vita umana è trasposta nell'arte. E così è pure l'unica arte che ha come soggetto l'uomo nelle sue relazioni con gli altri uomini». ¹³³

E come puntualizza acutamente Guaraldo, non solo il narrare, e la pratica teatrale, sono imitazione della realtà, della *praxis*, ma sono al contempo forme di invenzione poetica:

«Come afferma Aristotele nella *Poetica*, la mimesi poetica (in particolare quella tragica) è l'unica forma di rappresentabilità della *praxis*. [...] Narrare significa configurare secondo un'imitazione verosimile una serie di eventi umani. Significa, in altre parole, imitare il tempo umano dell'azione, sia attraverso la mimesi tragica (il teatro) sia attraverso quella narrativa (*diegesis*). In entrambe, l'elemento poetico entra da subito in gioco: ognuna delle forme di imitazione è una creazione poetica, una "finzione" diremmo oggi». ¹³⁴

E nell'essere imitazione della *praxis*, si fanno pratiche, a loro volta, che sono, *à la fois*, politiche e poetiche. Conclude infatti Guaraldo: «Aniché produrre oggetti di conoscenza astratti- cioè sottratti al loro contesto reale- la narrazione- come forma di "mimesi poetica"- ri-produce le azioni mettendole in scena: narra del loro svolgersi, *svolgendole*». ¹³⁵

2.5 Quando pratica politica e azione estetica si con-fondono: sfera pubblica, apparenza, comunità.

«Posso prendere un qualsiasi spazio vuoto e chiamarlo palcoscenico vuoto.

Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre qualcun altro lo guarda,
e questo è tutto ciò di cui ho bisogno perché si inizi un atto teatrale.»

Peter Brook, *Lo spazio vuoto*

Come da celebre citazione di Peter Brook, maestro dell'arte teatrale della contemporaneità, l'atto performativo ha inizio quando in uno spazio, che il regista definisce vuoto, ma che Arendt definirebbe pubblico, un uomo agisce, anche solo camminando, sotto lo sguardo attento di uno spettatore. Ecco quindi presentati tutti gli elementi che per Peter Brook

¹³³ *Ivi*.

¹³⁴ Guaraldo, O., *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*, op. cit. p. 116.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 117.

definiscono l'azione teatrale: non molto dissimile da quanto postula Arendt a proposito di un'azione politica «libera e giusta». Sfera pubblica, quindi, dove si *appare* all'altro, dove l'atto (politico) si mostra ad una collettività, che ne possa serbare memoria, e quindi, racconto, narrazione ad altri spettatori/cittadini.

Questi gli elementi che anche Laura Bazzicalupo identifica come essenziali per l'intreccio tra politica ed estetica nel suo *Mimesis e Aisthesis. Ripensando la dimensione estetica della politica*.

Come chiarisce la filosofa nell'introduzione del suo testo: «Estetica e politica si avvicinano nella considerazione dei fenomeni dotati di visibilità, di dimensione pubblica e intersoggettività».¹³⁶

Ma è bene, a questo punto dell'analisi, operare delle definizioni e quindi, delle distinzioni. Laura Bazzicalupo apre il suo splendido testo su estetica e politica chiarendone intenti e situandone obiettivi: come sempre, definire ciò che si vuole, è di contro, ed immediatamente, svelare ciò che ci è lontano, contrario, invisibile. Il territorio in cui ci si inerpica è pericoloso, scivolosissimo, e richiede precisazioni. Innanzitutto, da filosofa della politica, la primaria attenzione dell'analisi di Bazzicalupo è ripensare la dimensione estetica della politica dove: «la politica, la nuova modalità del fenomeno politico, è il centro di interesse e la prospettiva estetica serve a illuminarne i tratti ambivalenti, tra libertà e condizionamento, contesto e *novum*».¹³⁷

In una progressiva estetizzazione della sfera dell'esperienza, che la società post-moderna attraversa a partire dalla sua natura del «nuovo-sempre uguale»¹³⁸, la politica si disloca dalla sfera delle Istituzioni a quella della visibilità totale del sé, e ad una costante individualizzazione delle differenze. Questo il dato di partenza della prima parte del lavoro di Bazzicalupo, che rilevando questa crisi dell'etica come della normatività, vuole prendere distanza dalle molte trappole del pensiero filosofico-politico contemporaneo: che sia il dispositivo pervasivo del «sempre dentro» agambeniano in cerca di trascendenza o le comunità «utopiche», che vorrebbero una riconciliazione non conflittuale di bello e bene, giusto e armonico che la modernità aveva dato per perdute, per sempre.

Come specifica la filosofa, l'intento di chiarire la dimensione estetica della politica, vuole essere «contrappunto alle trasformazioni che l'etica, il dovere, la giustificazione

¹³⁶ L. Bazzicalupo, *Mimesis e Aisthesis. Ripensando la dimensione estetica della politica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, p. 8.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁸ cfr. Bazzicalupo come anche Benjamin.

subiscono, trascolorando nella autoreferenzialità immanentistica o nell'unità identitaria che sacrifica e ammutolisce le differenze, i singoli, luogo non transcendibile della legittimazione politica: questo mobilita il ricorso, con modalità diverse, alla prospettiva estetica che possiede la chiave segreta della singolarità».¹³⁹

La seconda parte del lavoro è dedicata quindi ad un ripensamento della *mimesis*: «Per individuare il paradosso che nella mimesi stessa è implicito».¹⁴⁰

La doppia natura di attività passiva ed attiva, dove ad un apparente «soglia del fuori», il corpo, corrisponde un carattere di «ricettività e reiterazione insieme» che «esibisce sempre la traccia dell'altro, l'*ichnos*, la forma» ne costituisce l'elemento contraddittorio ed eversivo insieme:

« L'evidenza non è mai originaria, l'apparire non è mai primo, autentico, ma sempre ritenzione, memoria, dunque codice. Come *sensus communis*, oscilla nella sua posizione di terzo *non* sintetico-dialettico, ma mobile, ironico, tra irriducibile singolarità e reiterabilità, esempio, con le sue implicazioni argomentabili, pratiche, sociali. Libertà che si porta dentro la sua irriducibile alienazione: dipendere da altri».¹⁴¹

Ed è in questo solco filosofico che vorrei situare la mia analisi tra i due poli, che sia intermittenza, bagliore erratico, resistenza effimera, costellazione fugace, che sfugga ai modelli identitari, come alle definizioni statiche, teologiche.

Interruzione, con Benjamin, azione possibile, con Arendt, riscrittura del passato nel racconto, al presente, per inventare nuove forme, mai certe, definite, né tantomeno definitive, di futuro. Piccoli *exempla*. Tenendo ben presente, con Bazzicalupo, che:

«La realtà va accettata-compresa come viene percepita, come pensava Arendt, compresa non perdonata: secondo il principio dell'estetica, che non giustifica. Non a caso non sono i filosofi quelli che meglio hanno pensato la politica e la realtà, ma piuttosto alcuni storici, che della realtà hanno visto senza giustificarle, le durezze e le crudeltà, e gli scrittori che ne hanno rappresentato le durezze e le crudeltà, la violenza mista inscindibilmente alla gioia, alla vitalità, alla capacità incredibile degli uomini di resistere».¹⁴²

A cui, personalmente, aggiungerei artisti, poeti, e la gente di teatro.

Seguendo quindi la traccia di Bazzicalupo, urge come prima una definizione delle due categorie, politico ed estetico. Estetico ha nel suo etimo sia l'*aisthesis*, il sentire, il

¹³⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴⁰ *Ivi*.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴² *Ibidem*, p. 64.

percepire, quella serie di sensazioni che Bazzicalupo definisce «ricettive e ricettive-attive»- mostrando quindi da subito la natura duplice ed ambivalente della qualità estetica- che non dipendono dal controllo razionale, ma da quel «fuori», cui sono costitutivamente aperte. Ma nell'etimo di estetica sta anche l'arte, la *poiesis*, il fare, produrre per eccellenza, che passa ovviamente per una *mimesis*, una rappresentazione: il fare seguendo un modello, un *eidos*, che si produce nella forma.

Come giustamente rileva Bazzicalupo: « Nell'esperienza estetica si tendono dunque due polarità compresenti l'*aisthesis*, la condizione del sentire, lo *status* emotivo, la passività e datità della *physis*, e la mimesi poetica che dà forma, crea, produce, dunque è un fare, un agire». ¹⁴³

La politica condivide con l'estetica, come visto anche in tutto il percorso filosofico da Schmitt ad Arendt, un fare attivo, costruzione in atto. *Operari*. Che è intimamente legato all'estetica nel suo farsi forma visibile, rappresentativa, riduzione del molteplice *ad unum*, ma come rileva Bazzicalupo, nella politica : «Arte o tecnica che sia stata, la dimensione estetica, la formatività costitutiva volta a *esteriorizzare* e a rendere visibile e normativa la «forma» delle relazioni di convivenza, il loro ordine bello-buono, è costante». ¹⁴⁴

È infatti esattamente quella dimensione estetica e teologica della politica, di forma pervasiva che include in sé le vite, in un monopolio assoluto della violenza, che Benjamin e Arendt cercano di interrompere, di squarciare, rivendicando un'altra possibilità per il politico.

Come si domanda anche Bazzicalupo nel suo testo: «Esiste una dimensione non operativa della politica? Esiste una dimensione estetica, nel senso dell'*aisthesis*, della tonalità, ritmo, temperatura di una condizione onto-antropologica del co-esistere in una pluralità?» ¹⁴⁵

Questa, come vedremo, è la strada teorica che persegue Bazzicalupo, alla ricerca di una possibilità non mimetica, ma di un ritrovato senso passivo-attivo del sentire, che consenta ai, seppur «impersonali», soggetti di ritrovare un senso comune dell'essere insieme nel mondo.

Per perseguire questa strada teorica, Bazzicalupo colloca sia politica che estetica ad una dimensione mediale, di *medium*, in una traccia aperta a suo tempo dal gesto benjaminiano: « La politica dunque, se riesce a ritirarsi dalla simbolicità piena del mito

¹⁴³ Bazzicalupo, L., *ivi*, p. 10

¹⁴⁴ Bazzicalupo, L., *ivi*, p. 11

¹⁴⁵ Bazzicalupo, L., *Mimesis e Aisthesis. Ripensando la dimensione estetica della politica*, p. 11

(che si appropria dello spazio con una storia o con un'essenza) non è che il mantenere aperto, disponibile alle azioni, lo spazio *inter-homines*, la medietà. È *medium*».¹⁴⁶ Un ritirarsi, consapevole del rischio della pienezza del mito, che ha portato la tragedia dei totalitarismi, dove lo spazio politico è riempito dal senso univoco dell'uno. Anche l'estetica viene posta in un regime di medialità, «sotto il segno della terzietà, del passaggio, del *medium*»¹⁴⁷; in un sentire, che renda consapevoli dell'essere insieme come uno spazio in cui la limitatezza costitutiva del soggetto incontra, è aperta, alla limitatezza dell'altro, cui è simile e distinto.

«Come per l'estetica, anche per la politica, il momento delle fruizioni, del sentire, il momento quietivo della disappropriazione, o quello imitativo che si specchia nell'altro, posso essere la chiave per contraddire la rappresentazione identificante, per disegnare una politica come stare-in-luogo-di, stare con, che è prima dell'*operari*, alle spalle di esso. Si apre lo spazio *per* l'opera, riconoscendo la molteplicità limitata e limitativa degli esseri, che è la condizione esperienziale della politica stessa, che ogni riduzione all'unità rappresentativa, del sé o del gruppo, sacrifica, riempie, ammutolisce: inevitabilmente, peraltro».¹⁴⁸

E questa medialità, questo spazio lasciato vuoto per il compimento di un'opera, cui si tende, ma di cui, arendtianamente, non conosciamo l'esito, e, quindi, l'effettiva realizzazione, è uno spazio sempre conflittuale, dove una «pluralità non pacifica», si incontra e scontra, continuamente. Questo lo spazio che Arendt designava come la sfera pubblica, distinta da quella privata, in cui il gesto (azione e discorso) politico possa avere luogo alla presenza degli altri. Come infatti dichiara anche Bazzicalupo: «Il rilancio dell'attenzione alla dimensione estetica della politica è legato alla definizione arendtiana della politica come spazio dell'apparire della pluralità».¹⁴⁹

In *vita activa* infatti Arendt dedica un intero capitolo alla distinzione tra sfera pubblica e sfera privata - che sarà elemento massimo della critica femminista alla filosofa di Hannover- dove lo spazio pubblico è deputato al politico, e quello domestico, privato all'esercizio della forza gerarchica del padre, del comando sull'altro; pubblico è infatti lo spazio degli uomini liberi: «La *Polis* si distingueva dalla sfera domestica in quanto si basava sull'eguaglianza di tutti i cittadini, mentre la vita familiare era il centro della più rigida disuguaglianza. Essere liberi significava sia non essere soggetti alla necessità

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

della vita o al comando di un altro sia non essere in una situazione di comando. Significava non governare né essere governati».¹⁵⁰

È infatti il confronto tra pari, i pochi uguali, nella sfera pubblica che domina l'atto politico, inteso come atto agonistico, dimostrazione di valore e di esemplarità del gesto compiuto di fronte agli altri. Lasciare lo spazio domestico, la casa, richiedeva coraggio, perché solo nella casa si poteva occuparsi della propria vita e sopravvivenza, della propria nuda vita, suggerisce la stessa Arendt.

Perché pubblico, per Arendt, denota due fenomeni correlati fra loro ma non identici: «Esso significa, in primo luogo, che ogni cosa che *appare* (corsivo mio) in pubblico può essere vista e udita da tutti e ha la più ampia pubblicità possibile. Per noi ciò che appare [...] costituisce la realtà».¹⁵¹ E la *conditio sine qua non e per quam* della vita politica in Arendt è «l'essere tra gli uomini». Prosegue infatti poco dopo l'autrice:

«In secondo luogo, il termine «pubblico» significa il mondo stesso, in quanto è comune a tutti e distinto dallo spazio che ognuno di noi vi occupa privatamente. [...] Vivere insieme nel mondo significa essenzialmente che esiste un mondo di cose tra coloro che lo hanno in comune, come un tavolo è posto tra quelli che vi siedono intorno; il mondo, come ogni *in-fra* (*in-between*), mette in relazione e separa gli uomini nello stesso tempo».¹⁵²

Arendt prosegue l'analisi dichiarando come, con la società di massa, sia in atto uno slittamento tra le due sfere, in una distinzione crescente tra ciò che è privato e ciò che è pubblico. Uno slittamento che potremmo definire, ad oggi, biopolitico.

Ma rivendica la necessaria presenza di uno spazio «puro», che prende le mosse dalla metafora dell'*agorà* greca, completamente deputato all'atto politico dell'uomo libero.

Questa «ingenuità» politica viene aspramente criticata dal movimento femminista, che rimprovera ad Arendt, come, con l'avvento di un regime essenzialmente biopolitico, l'intimità del corpo si faccia terreno di battaglia politica. Rileva giustamente Bazzicalupo:

«Nella politica i *plures* si recano, pari e non amici, nell'*agorà*, indossando esattamente la maschera mimetica, di cui il soggetto decostruito si vuole liberare, o che identifica con il volto stesso, la maschera-tipo che permette di evidenziare le differenze dei corpi, dei visi, del vissuto ricacciato nell'ombra dell'*oikos*. È giusto, ma non è adeguato: in verità la politica, oggi sposta continuamente (e le femministe lo hanno spesso rimproverato ad Arendt), la linea divisoria tra pubblico e privato. Sempre più spesso, per il prevalere, quanto si vuole deplorabile, della biopolitica,

¹⁵⁰ Arendt, H., *Vita activa*, p. 24

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁵² *Ibidem* p. 38.

la corporeità, le storie differenti e singolarizzate, mute nel linguaggio giuridico e non chiaramente classificabili, sono il nuovo luogo della politica».¹⁵³

Bazzicalupo, poco oltre, torna sulla teoria arendtiana della sfera pubblica dove si compie il gesto, *l'exempla*, che possa costituire il politico, criticando l'assunzione di un modello che fa della mimesi, della rappresentazione, della maschera dell' «eroe» il suo punto cardine:

«Naturalmente, nel prodotto della mimesi, nella *Gestalt* o figura che ne deriva, si “compie” anche l'esemplarità, che forgia figure piene di identificazione, *exempla*, schemi, miti, o tipi fondativi: questo era sembrato ad Arendt un positivo riferimento valorativo per indirizzare il giudizio. Ma Arendt, lo sappiamo è per la maschera; lascia a casa il sentire, l'indistinto, il qualunque del corpo e della passione. [...] un vuoto di *primum* che *l'exemplum*, la figura, l'eroe, copre e nasconde esibendo una pienezza di sé arbitraria, che perciò diviene un po' comica. [...] procedendo su coturni, bardata di toghe romane, la rivoluzione è grande e anche un po' comica».¹⁵⁴

Ciò che però la stessa Bazzicalupo valorizza della teoria arendtiana del «pubblico», e con lei molti filosofi politici contemporanei, è la definizione del mondo come pluralità necessaria, come incontro / scontro di singolarità che vengono alla reciproca presenza. Come anche Tomba dichiara, questo spazio di intersoggettività che è il politico, è però sempre uno spazio conflittuale, e quindi produttivo, dove non è la ricerca di una mediazione possibile e razionale a poter «regolare» il convivere politico, come in Habermas, ma il solo riconoscimento del limite, che è comune a me e all'altro:

«Il comune va cercato non in un inventario umano minimale di diritti umani compatibili con i più diversi orizzonti di valori. La questione non riguarda la ricerca di un compromesso [...] né attraverso la discussione razionale tra interessi diversi vagheggiata da Habermas, che deve comunque porre un limite all'inconciliabilità e al carattere agonistico di quegli interessi. Deve in altre parole neutralizzare la vera lotta politica in quanto lotta degli esclusi per far sentire la propria voce. [...] Ma è nella scoperta che “il vicolo cieco che non dà via d'uscita è comune a me e all'Altro”¹⁵⁵, è in questa lotta comune, che può avere luogo un autentico modo di comunicare tra soggetti politici».¹⁵⁶

Questa pluralità necessaria che abita, in modo discontinuo e continuamente negoziabile, uno spazio vuoto delle rappresentazioni politiche, delle mimesi, uno spazio libero perché permette la con-vivenza degli uomini, il confronto, l'essere con, citando Nancy, che è riferimento anche per Bazzicalupo in questa analisi:

¹⁵³ L. Bazzicalupo, *Mimesis e Aisthesis- Ripensando la dimensione estetica della politica*, op. cit. p. 61.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 371-72.

¹⁵⁵ S. Zizek, *Difesa dell'intolleranza*, in M. Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, op. cit. p. 71.

¹⁵⁶ M. Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, op. cit. p. 221.

«La libertà sta nello spazio dove le immagini “la spietata impotenza di ogni discorso”, si ritraggono, lasciando essere l’apertura, lo spazio di libertà della possibilità non ancora determinata, “la libertà come fondo delle possibilità del con-esserci”. Un’ontologia, una fattività, di ciò che non è fatto, che non è *poiesis*, ma per Nancy, *praxis*, da fare. Il trascendere non è passaggio fuori di, la trascendenza “ha luogo sul posto”, qui e ora ed è “spartizione”, simultanea e coestensiva, comparizione. La libertà come spaziosità, spazio libero, spazio libero di movimento e confronto dove si combinano traiettorie e portamenti esteriori». ¹⁵⁷

Questa spaziosità ariosa, libera, è precedente qualsiasi forma di governo, in Arendt, e rivela così tutto il suo potere, il suo potenziale: «Esso è potenzialmente ovunque le persone si raccolgano insieme, ma solo potenzialmente, non necessariamente e non per sempre». ¹⁵⁸, rivela la filosofa all’inizio del capitolo dedicato allo spazio dell’apparenza in *Vita activa*.

La natura intermittente di questo spazio è al contempo la sua potenza, che rivela come la pluralità sia condizione data per r-esistenze possibili: nell’etimo di potere, ci ricorda la filosofa, è inscritto anche il termine potenza:

«Il potere è ciò che mantiene in vita la sfera pubblica, lo spazio potenziale dell’apparire fra uomini che agiscono e parlano. La parola stessa «potere», come il suo equivalente greco *dynamis*, come la *potentia* latina con i suoi derivati moderni o il tedesco *Macht* [...] indica il suo carattere «potenziale». Il potere è sempre, vorremmo dire, un potere potenziale e non un’entità immutabile, misurabile e indubbia come la forza o la potenza materiale. Mentre la forza è la qualità naturale di un individuo separatamente preso, il potere scaturisce fra gli uomini quando agiscono assieme, e svanisce appena si disperdono». ¹⁵⁹

Come rivela Bazzicalupo, questa condizione di apparizione della pluralità è ontologica in Arendt, un’ontologia della co-presenza come essenza stessa del politico:

«È la “caratterizzazione ontologica” di quell’apparire che Arendt ha sottolineato energicamente, nella sua dimensione plurale, come condizione della politica. Anche in Arendt, l’apparire con altri è semplicemente il plurale di esser-ci, non il presupposto, la sostanza metafisica, di questo con-esserci, ma il semplice darsi della pluralità che è di singoli i quali ci sono, solo in molti, in pluralità. Anche se le metafore dello spazio «fisico» arendtiano, agorà, forum, possono ingannare, si tratta di uno spazio di co-esistenza che non preesiste alla spartizione ma che è esattamente la pluralità di singoli che si spaziano, si distanziano, si scontrano o si incontrano. Questo è il politico, la spaziosità *aisthetica* del con-esserci, anzi “l’arcipolitico, in funzione del quale si possono concepire politiche”». ¹⁶⁰

¹⁵⁷ L. Bazzicalupo, *Mimesis e Aisthesis- Ripensando la dimensione estetica della politica*, op. cit. pp. 405-406.

¹⁵⁸ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 146.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁶⁰ L. Bazzicalupo, *Mimesis e Aisthesis- Ripensando la dimensione estetica della politica*, op. cit. pp. 405-406.

Co-presenza, con-esserci, spazio della pluralità, che rivelano quindi la innegabile natura relazionale e altruistica, come direbbe Adriana Cavarero, dell'esistente. È infatti in un passo del suo testo dedicato alla filosofia della narrazione, con grande riferimento al pensiero arendtiano, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* che la filosofa si interroga su quale identità spetti al racconto di sé:

«Il sé narrabile rientra così in quella che si potrebbe chiamare un'etica relazionale della contingenza, ossia un'etica fondata sull'ontologia *altruistica* dell'esistente umano in quanto finito. Già esibito sulla scena interattiva che Hannah Arendt chiama politica, sta infatti al centro della scena narrativa un *chi* che, lungi dal chiudersi nell'orgoglio di un ego autoreferenziale proteso a durare per sempre, accoglie l'in-nata matrice di un'esistenza espositiva e relazionale. La quale vuole e dà. Riceve e dona, *qui e ora*, una storia irripetibile in forma di racconto».¹⁶¹

Un soggetto costantemente aperto a quella recettività passiva e attiva al contempo, che diventa la matrice di uno spazio di una critica politica possibile, come ben definito da Bazzicalupo: «dobbiamo invece ripartire dal sentire come esperienza di co-esistenza che dovrebbe, aprendo una “trascendenza dall'interno”, fornire le basi per una critica non essenzialistica dell'etica e della politica».¹⁶²

Quest'idea di relazione come dono e ricezione insieme, come consapevolezza della necessaria presenza dell'altro, che è però mutevole, irripetibile, fugace, apre la strada ad un ulteriore tema centrale nella riflessione sul politico che si fa estetico ma anche sull'estetico che diventa politico: il tema della comunità.

Se infatti, seguendo la traccia aperta da Arendt, l'apparire della pluralità degli uomini è la condizione necessaria e potenziale della politica, come si articola questa co-presenza?

Il tema comunitario è anch'esso territorio scivoloso, che oscilla tra il rischio identitario, mitico, della riduzione *ad unum*, e la nostalgia della comunità come utopia.

Come ben sottolinea Bazzicalupo: «Si esclude innanzitutto qualsiasi sacralizzazione mitica della collettività, qualsiasi pienezza di essenza per popolo o nazione: i miti collettivistici sono l'opposto della sacertà che invocano ingannevolmente».¹⁶³

Come quindi si articola la relazione tra uomini che possa dar luogo a quello spazio politico di azione libera senza cadere nella trappola mitopoietica?

¹⁶¹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 113-114.

¹⁶² L. Bazzicalupo, *Mimesis e Aisthesis- Ripensando la dimensione estetica della politica*, op. cit. p. 404.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 386.

Intanto, partendo dall'assunto che Cavarero ben identifica: «Il fatto è che gli esseri umani vivono insieme. Naturale o artificiale, la loro comunità è coinvolta in una problematica dell'agire e del convivere che non può astenersi dal prendere in considerazione l'altro».¹⁶⁴

A questo proposito mi sembra interessante il pensiero del filosofo della politica napoletano Roberto Esposito, che articola la propria riflessione sulla comunità a partire dall'assunto della «insostenibile distorsione» che il concetto ha subito negli anni.

Nel suo *Communitas. Origine e destino della comunità* Esposito inizia la propria riflessione sul destino delle comunità post-moderne dalla definizione etimologica latina, *communitas*, che contiene al suo interno il concetto di *munus*:

« [...] dono e obbligo, beneficio e prestazione, congiunzione e minaccia. Gli individui moderni divengono davvero tali – e cioè perfettamente individui, individui «assoluti», circondati da un confine che a un tempo li isola e li protegge – solo se preventivamente liberati dal «debito» che li vincola l'un l'altro. Se esentati, esonerati, dispensati da quel contatto che minaccia la loro identità esponendoli al possibile conflitto con il loro vicino. Al contagio della relazione».¹⁶⁵

Communitas è quell'essere insieme degli uomini che si articola intorno ad un dono, gratuito e disinteressato come direbbe Benjamin, che però prevede un'obbligazione, un debito di essere ricambiato, restituito. Ma che non si muove nel territorio dell'identità, dell'appartenenza fissa ad una comunità di riferimento immutabile nel tempo, assoluta, «piena», ma che, al contrario, è labile ed effimera, si costituisce nell'agire di quello scambio aperto all'altro, che risponde, ricambia. E che, come in Arendt, si distrugge nel momento in cui quell'azione condivisa, quel dono che richiede una restituzione, viene a cadere. Ed infatti Esposito struttura la riflessione intorno a due poli, dove alla *communitas* corrisponde il proprio concetto contrario, l'*immunitas*, quell'essere immuni degli individui, soli, isolati nel proprio desiderio di non cedere al contagio della relazione con l'altro.

Il soggetto che prende corpo nella riflessione di Esposito non è quindi un soggetto pieno, identitario, mitico, ma piuttosto «impersonale», che vive nella tensione di quello spazio che si apre estemporaneamente nella relazione all'altro.

E che riconosce, come sostiene anche Bazzicalupo, la comune natura insignificante, qualunque, impersonale del sé come dell'altro; è solo nel sentire dolore, essere fragili ed esposti, caratteristica estetica per eccellenza (il sentire, nel senso proprio di sensibilità) e nell'offrire, passivamente, lo spazio all'essere affetti dal fuori che si trova quel senso della comunità. Nell'essere «affetti» dal mondo.

¹⁶⁴ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit. p. 114.

¹⁶⁵ R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998, p. XXI.

«Parlare dunque di decentramento del soggetto, o di indebolimento o scissione, di dimensione preriflessiva, preconscia o plurima, non identica [...] non significa uscire dalla prospettiva della soggettività. [...] la necessità di ripensare la solitudine dei singoli nella pluralità, la loro debolezza, la loro fragilità come fatti non accidentali ma costitutivi, e, senza essere universali, onnipresenti in forme sempre diverse».¹⁶⁶

Una comunità quindi che non è fissa, statica, ma che si crea e distrugge, che esiste in virtù di quel dono offerto gratuitamente, che però prevede un ritorno, un obbligazione; ma che è discontinua, a-identitaria. Una comunità della co-presenza, con Nancy. E che riconosce, restando nel territorio biopolitico, una via di scampo alla presa totale del potere sul soggetto. Continua infatti Bazzicalupo:

«Non i diritti sono umani, ma l'uomo spogliato di diritti; non la persona incoronata dalla cultura umanista, ma il corpo, il lui senza nome, senza identità, questo uomo qui che “nella parte più profonda, infantile del cuore si aspetta sempre che gli si faccia del bene e non del male. È questo prima di tutto che è sacro, ben lungi dall'essere la persona, è ciò che in un essere umano, è impersonale”. La parola, il *logos*, sono il luogo del diritto, della politica, della persona come immagine, pro-dotto di identificazione mimetica. Il silenzio, il dolore, il qualunque sono il margine etico della politica, l'altrove immanente, la dipendenza sensibile, il vuoto di sé identitario, pieno di sensibilità e sofferenza da cui la mimesi muove e che porta con sé tacitandolo, determinandolo, ma di cui non può perdere la “traccia” che appunto gli fa da limite occulto, da sacro segreto».¹⁶⁷

È infatti a partire da questo riconoscersi che fa perno e centro sull'*aisthesis* in quanto sentire, sensibilità, che si può tornare ad agire, a stringersi intorno al vuoto, necessario, della politica.

«Abbiamo bisogno vitale dello spazio vuoto della politica, bisogno che esso non sia preso, occupato, reso ottuso da una stimolazione senza conoscenza, senza rapporto interumano. La sensibilità, il contatto, il dono (dipendenza che non è né generosità né puro scambio) che viene dall'altro, e che sta nella traccia, va conservata e non deve diventare mediazione di mediazioni, fantasma di fantasmi, senza esperienza. Essa è aperta al fuori, alla dipendenza dall'altro, alla trascendenza dell'esperienza. È ciò che trascende e che *usiamo* in modo inventivo, «libero», reiterandolo e idealizzandolo, facendone *exemplum* e progetto».¹⁶⁸

E dentro questo essere insieme, questa pluralità necessaria che possa invadere lo spazio «libero» perché vuoto della politica, la chiave di volta del sensibile si articola intorno all'ultimo e centrale degli elementi, nell'analisi di Bazzicalupo: il corpo.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 364.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 386.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 421.

Corpo come soglia tra il dentro e il fuori, che si espone al mondo, all'altro, ma che al contempo riceve, incamera. Corpo che si fa soglia: «Corpo: è soglia, dentro e fuori, **dentro** alle pratiche del potere che lo attraversa e lo rende docile soggetto di terapie, cure e protocolli e manipolazioni, e **fuori**, luogo del sentire, delle passioni indisciplinate, del riso e dello scherno che sovverte, rovescia carnalmente l'ordine».¹⁶⁹

Ed in questa soglia tra dentro e fuori, tra me e il mondo che sta la possibilità rinnovata di un senso dell'agire, dell'essere esposti ai colpi della vita come anche alla felicità dell'essere, alla bellezza, in un rapporto che è con me e costitutivamente con l'altro.

Corpo che si fa terreno di battaglia biopolitica e quindi spazio delle molteplici e fugaci ed intermittenti resistenze possibili:

«Il corpo offre dunque presa al potere ma simultaneamente è produttivo di resistenza, di “contropotere”, perfino nella passività della soggezione. [...] C'è un ripiegamento e fa perno su spirito e carne: fluire continuo tra spirito e carne, scambi di corpo e anima, impulsi e fantasie, pensieri che formano una piega che si riverbera sul sé. La resistenza che ogni punto del potere, costringendo, incontra, si fa attiva costruzione del sé, dunque autonomia, gesto estetico di autocostruzione etica».¹⁷⁰

Ed è su questo terreno, su questa soglia del corpo di un soggetto che si apre al plurale, al sentire, e che al contempo patisce il potere, che si possono agire invenzioni, strategie, che aprano alla «libera» e ludica ricostruzione di un senso, di resistenze possibili, fugaci, tornare a cercare le lucciole che brillano nella notte.

Chiude infatti così Bazzicalupo il suo testo che ha fatto da guida a questo percorso tra estetica e politica:

«È Foucault ora che ci guida ad una arte come abilità, come invenzione, come esercizio quotidiano e uso, *technè*, riferita alla strategia del singolo, contro il dato, costruendo un'apparenza, una forma, un dato con esso, con il ripiegamento della passività originaria, che è estetica ed etica a un tempo. Siamo dentro, ma star dentro significa trascendersi, ricostruire, reiterare e usare diversamente, a partire da un vuoto che è potenzialità, in relazione ad altri verso cui ci sporgiamo. E ogni singolarità si frammenta in un potenziale conflitto tra la pressione del codice, del potere, del dato e la resistenza che al potere essa oppone».¹⁷¹

2.6 Del linguaggio come performance: performative turn.

«Non è sufficiente capire il mondo, è

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 385.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 397.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 423.

Un ulteriore contributo è necessario citare in questo percorso che vuole svelare i nessi tra pratica politica e creazione estetica. Se infatti il linguaggio è uno dei momenti cardine, di svolta, della riflessione benjaminiana sui puri medi che possano interrompere il *continuum* violento della storia, ma anche elemento fondante di una rinnovata prassi politica in Arendt, è fondamentale citare l'esperienza teorica che viene definita *performative turn*: il riconoscimento cioè della natura performativa, e quindi produttiva in senso politico, del linguaggio.

Nei *Cultural Studies*, e in moltissimi altri campi della conoscenza, i termini teatro e performance sono stati oggetto di una profonda e proficua trasformazione: da oggetti scientifici si sono fatti metodo; da discipline modelli interpretativi. Come sostiene Erika Fischer-Lichte questa propensione del teatro e della performance a farsi modello euristico non è un fenomeno contemporaneo, ma conosce negli anni '70 del secolo scorso un notevole incremento.

«Many studies in philosophy and psychology, in anthropology, ethnology and sociology, in political, historical and communication sciences, in cultural semiotics, in the history of art and literature employ the concept of theatre as a heuristic model to a wide extent. [...] From the late 1970s, however, the dissemination of «theatre» not only as a metaphor, but as a specific cultural model in different disciplines has increased to such an extent that nowadays it seems to be the most widespread heuristic model in cultural studies»¹⁷²

Questa trasformazione è identificata con un *turn* nei Cultural Studies. Un *turn* che nasce in risposta ad un problema reale, concreto e individua strade scientifiche nuove, future, illuminando di nuova luce il presente come il passato. Il *performative turn*, che trova tra le sue radici più generative la teoria letteraria di J. L. Austin¹⁷³, ha portato infatti cambiamenti interpretativi radicali in molti campi del sapere: nella critica letteraria appunto (J. L. Austin), nella performance e nel teatro (R. Schechner, V. Turner, J. Grotowski, *Living Theatre*) ma anche nella critica post strutturalista (J. Derrida) e nella teoria di genere (J. Butler). Questo slittamento che taglia trasversalmente le discipline ha a che vedere, sostanzialmente, con lo statuto dell'azione e della trasformazione della realtà. Il primo effetto radicale del *performative turn* è infatti che l'attenzione prima dedicata ad un oggetto scientifico (e ad una

¹⁷² E. Fischer-Lichte, *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies*, «Theatre Research International», Vol. 2, No.2, p. 85.

¹⁷³ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.

distinzione tra cosa è o non è appartenente alla disciplina) si sposta sul *processo*, sul dato metamorfico e trasformativo della conoscenza stessa. Richard Schechner, teorico della performance e regista, nel suo saggio *Essays on performance studies* (1970-76), individua questo carattere metamorfico della performance applicata ad altri campi del sapere. La performance ha come tratto essenziale non l'*is* ma l'*as*, il come. La performance è *come* qualcos'altro: come il rito¹⁷⁴, la sessualità¹⁷⁵, la vita quotidiana¹⁷⁶, ad esempio. Alcuni tratti distintivi della performance diventano quindi categorie nuove per guardare il passato: la nozione di gioco e di atto linguistico; il rituale; la liminalità; l'esperienza; il processo; la trasgressione; l'impermanenza. Questo genera la possibilità, ad esempio, di guardare alla politica come performance (e alla sua spettacolarizzazione¹⁷⁷), al teatro come rituale, al corpo come entità storica e culturale, al desiderio come atto trasformativo.

Nel caso di J.D. Austin, ad esempio, l'introduzione del concetto di *performative* e di *speech acts* in letteratura cambia radicalmente lo statuto della disciplina. Il carattere performativo di un atto linguistico viene distinto dal carattere constattativo: se i constattativi descrivono, gli atti performativi agiscono/performano l'azione che designano. Questo introduce un nuovo modo di pensare il linguaggio: la lingua può essere un atto non più descrittivo del mondo circostante, ma generativo, creativo; uno *speech act* infatti consiste nel produrre e modificare realtà.

Come sostiene Jonathan Culler: «The notion of literature as performative contributes to a defense of literature: no longer made up of frivolous pseudo-statements, it takes its place among the acts of language that change the world by bringing into being the things that they name»¹⁷⁸.

La seconda caratteristica che questo *turn* porta con sé è un approccio contestuale, *situato* di guardare agli oggetti del sapere: «The notion of the performative situates language in concrete social context and functions, such as getting married, christening a boat, calling a meeting to order. To talk about performative utterance is, for him (J.L.Austin ndr), to adopt a perspective opposing that of theorists who try to analyze language without concern for its context of use».¹⁷⁹

Questo perché il valore performativo dell'atto linguistico è validato dalla presenza di una

¹⁷⁴ V. Turner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

¹⁷⁵ J. Butler, *Performative acts and gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist Theory*, *Theatre Journal* Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), pp. 519-531.

¹⁷⁶ M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, M. Baccanini Editore, Edizioni Lavoro, 2010.

¹⁷⁷ G. Debord, *La sociologie du spectacle*, (1967), Paris, Les Éditions Gallimard, 1992.

¹⁷⁸ J. Culler, *Philosophy and Literature: The Fortunes of The Performative*, in *Poetics Today*, 2000 21(3): 503-519; p. 507.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 508.

comunità che ne riconosca il valore nello specifico contesto. Come scrive Erika Fischer-Lichte, il potere del performativo è quello di trasformare la realtà, in relazione al contesto cui si riferisce: «Performative utterances are self-referential and constitutive in so far as they bring forth the social reality they are referring to. Austin formulated a theory that, while new to language philosophy, had been intuitively known to and practiced by speakers of all languages. Speech entails a transformative power».¹⁸⁰

Questa stessa dimensione del performativo e della contestualità viene messa in evidenza nell'approccio teorico proposto da Judith Butler. Ma la teoria femminista di genere apporta un ulteriore spostamento di senso al termine *performative*: la dimensione del corpo e dell'atto. Se infatti fino agli anni '80 la teoria di Austin ha avuto larga fortuna, ponendo l'accento sulla dimensione «testuale» dei fenomeni culturali (una lettura della realtà che procede per segni da decifrare) a partire dagli anni '90 il *performative turn* si sposta nuovamente in altri territori, che vedono al proprio centro l'agire fisico nel mondo, il corpo come fenomeno culturale e la performance come modello esteso di tutta la cultura.

«In the 1990s, a shift in focus occurred, favoring the – hitherto largely ignored – performative traits of culture. Cultural studies increasingly employed this independent (practical) frame of reference for the analysis of existing or potential realities and acknowledged the specific “realness” of cultural activities and events, which lay beyond the grasp of traditional text models. This gave rise to the notion of “culture as performance” (Conquergood 1991: 179–94). Simultaneously, the term “performative” was given a theoretical reconsideration in order to accommodate explicitly bodily acts».¹⁸¹

Questa nuova dimensione ha a che vedere quindi non solo con lo statuto del performativo, ma anche con quello della realtà e della sua potenziale trasformazione.

Judith Butler nel suo saggio *Performative Acts and Gender Constitution; An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* inizia la propria analisi a partire dall'introduzione nella discussione filosofica dell'azione come pratica performativa che costituisce realtà. A partire dalla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty, Butler identifica il genere con la performance: *gender* non è né un'identità stabile, né il luogo di un'*agency* dalla quale vari atti procedono. Il *gender* è infatti istituito, secondo Butler, mediante atti (performativi) che reiterano nel tempo le convenzioni sociali, storiche e culturali proprie delle relazioni di potere che caratterizzano l'assoggettamento dei corpi e dei desideri.

Il corpo, per Butler, non è un essere sessuato, non è un'entità storica- citando Merleau-Ponty-

¹⁸⁰ E. Fischer-Lichte, *The transformative Power of Performance- A New Aesthetic*, Routledge Abingdon, Oxon, 2008 p. 33.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 35.

ma un repertorio di infinite possibilità il cui comportamento e movimento nello spazio non è ispirato o dettato dalla discendenza da un principio naturale (il femminile, ad esempio), ma determinato dagli atti performativi messi in gioco. Se quindi il soggetto costituisce la propria identità di genere- e quindi anche la realtà sociale che ne consegue- a partire da azioni performative che la generano, ciò che è fondante il pensiero di Butler è che sta proprio in questo carattere performativo del genere la possibilità di cambiamento o trasgressione dell'ordine costituito. «[...] gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo. In its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status».¹⁸²

Ulteriore punto di similitudine tra il dispositivo di genere e la performance è la necessità di essere atti collettivi, esperienze condivise.

Scriva infatti Butler: «The theatrical sense of an “act” forces a revision of the individualist assumptions underlying the more restricted view of constituting acts within phenomenological discourse. As a given temporal duration within the entire performance, «acts» are a shared experience and 'collective action».¹⁸³

È dunque questa dimensione di azione collettiva che riproduce la realtà di genere, che la codifica socialmente e culturalmente.

Ma, forse, è proprio in questa dimensione di esperienza condivisa e di possibile azione trasgressiva della norma sociale che sta la reale chiave di cambiamento della realtà.

Quello che mi sembra quindi interessante indagare è come, a partire dalla teoria di genere sviluppata da Judith Butler si possa delineare una nuova domanda: se il carattere performativo del genere apre la possibilità di una rottura della convenzione di assoggettamento dei corpi, può la performance agire a sua volta rotture e trasformazioni politiche nel mondo?

2.7 Creazione e resistenza

Tornando alla domanda rimasta aperta a partire dalle teorie di Judith Butler, è lecito chiedersi: è possibile pensare che l'agire performativo abbia incidenze trasformative sulla realtà?

In molti articoli e saggi, Fischer-Lichte si è interrogata sul potere trasformativo della performance: in *From Theatre to Theatricality- How to construct Reality*, Fischer-Lichte sostiene che la performance abbia un potere costituente: così come nella vita quotidiana

¹⁸² J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, op. cit. p. 519.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 525.

l'uomo costruisce la propria realtà, anche assistendo ad una performance lo spettatore costruisce realtà, ma in modo più evidente.

«There can be no different between theatre and reality, or everyday life, for in theatre as well as in every day life we construct our own reality, proceeding from our perception of more or less the same kind of material (human beings in an environment). In any case, reality is the product of a subjectively conditioned and performed process of construction».¹⁸⁴

È quindi la performance un momento privilegiato della costruzione della realtà, perché rende lo spettatore consapevole della propria capacità percettiva e generativa. In un secondo articolo, *Poetics and Politics of the future: Reverberations and Continuations of Cultural Practices from Jewish/Israeli and German Perspectives*, l'autrice spinge oltre l'analisi, sostenendo che la performance non solo ha un potere trasformativo degli individui che coinvolge, ma ha anche, come visto, la capacità di generare futuro.¹⁸⁵

Lo statuto liminale della performance permette dunque questa trasformazione, poiché, in questo spazio sospeso tra realtà e finzione, attua cambiamenti nelle persone coinvolte e nel contesto in cui questi atti avvengono e vengono recepiti.

L'analisi di Fischer-Lichte osserva però questa capacità trasformativa restando all' «interno» della dimensione teatrale; cosa succede quando spostiamo l'attenzione all' «esterno», verso la dimensione contestuale, politica della performance?

In una celebre conferenza, Gilles Deleuze, interrogandosi sul senso della creazione, mette in stretta relazione l'atto creativo con la resistenza. Si chiede infatti il filosofo quale sia l'essenza dell'opera, a quale mondo appartenga: «L'opera d'arte non è uno strumento di comunicazione. L'opera d'arte non ha nulla a che fare con la comunicazione. L'opera d'arte non contiene, a rigor di termini, la minima informazione. In compenso... in compenso c'è un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza».¹⁸⁶

¹⁸⁴ E. Fischer-Lichte, *From Theatre to Theatricality- How to construct Reality*, [Theatre Research International](#) (1995), 20 : pp 97-105, p. 103.

¹⁸⁵ «Rituals always aim to bring forth a particular future. [...] Even if theatre and other artistic performances do not pursue such a distinct goal to be realized as a particular change in status or identity, they nonetheless allow for and enable transformations of various kinds in individuals and groups. Although such transformations are usually not irreversible and do not demand social acceptance, they generate future.» E. Fischer-Lichte, *Poetics and Politics of the future: Reverberations and Continuations of Cultural Practices from Jewish/Israeli and German Perspectives*, p. 106.

¹⁸⁶ Deleuze, G., *Cos'è l'atto di creazione?*, trad. it. di A. Moscati, ed. Cronopio, Napoli 2010, p. 10.

L'atto creativo ha dunque un'affinità con l'atto di resistenza, ma quale rapporto intercorre tra i due? Citando il poeta Malraux, Deluze risponde: «Malraux sviluppa un buon concetto filosofico. Malraux dice una cosa molto semplice sull'arte; dice: “È la sola cosa che resiste alla morte”».¹⁸⁷

Ma, prosegue il filosofo, quella dell'arte non è una resistenza astratta, «[...] è atto di resistenza e di lotta attiva contro la ripartizione del sacro e del profano. [...] A me sembra che l'atto di resistenza abbia due facce: è atto umano ma è anche atto artistico. Solo l'atto di resistenza resiste alla morte, sia sotto forma di un'opera d'arte, sia sotto forma di una lotta tra gli uomini».¹⁸⁸

Un'affinità misteriosa, nebulosa, che ha a che vedere con la capacità dell'arte (e della resistenza) di creare fratture, e cambiamenti che resistano oltre la propria fisica presenza nel mondo.

Capitolo 3. Testimonianza ed evasione: due categorie per una lettura estetico-politica del performativo.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 11.

3.1 Dalla narrazione alla testimonianza: l'esperienza e la memoria.

«Nessuno, - diceva Pascal- muore così povero
da non lasciare nulla in eredità.»

Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov.*

La trama che abbiamo tessuto fin ora intreccia, indissolubilmente, politica ed estetica, in un'articolazione che vede come punti in tensione di una costellazione vita, azione, discorso, Storia, potere, resistenza, corpo, racconto, narrazione. A cui si aggiungono, come ulteriori elementi focali, esperienza e, soprattutto, memoria.

Gli autori cardine di questa riflessione sono, come visto, Walter Benjamin e Hannah Arendt, contrappuntati dalle analisi delle filosofe della narrazione Olivia Guaraldo e Adriana Cavarero, che a partire dagli studi arendtiani sviluppano interessanti approcci «politico poetici» alla narrazione; voci originarie di una polifonia che ad oggi segna il dibattito scientifico su questo tema, tra cui si annovera l'autorevole riflessione di Giorgio Agamben sulla testimonianza¹⁸⁹ in un dialogo costante con Georges Didi-Huberman, che al testimone integrale agambeniano affianca le sue «immagini malgrado tutto».¹⁹⁰

Snodo centrale nella riflessione benjaminiana e arendtiana sulla narrazione, in un'ottica *à la fois* politica e poetica come ben suggerito dall'analisi di Olivia Guaraldo¹⁹¹, è la capacità di trasmissione dell'esperienza come motore principale del racconto, cui si lega intimamente la necessità di produzione di una memoria collettiva. Il narratore è infatti, in Benjamin, colui che intesse le esperienze altrui nella trama della propria, per poi raccontarle in un flusso senza fine, che come insegna Sherazade, proceda di storia in storia, per essere consegnate di generazione in generazione.

Il ricordo, la memoria sono infatti le facoltà dell'epica. Sottolinea a più riprese Benjamin:

«Ci si è resi conto di rado del fatto che il rapporto ingenuo dell'ascoltatore al narratore è dominato dall'interesse di conservare ciò che è narrato. L'essenziale, per l'ascoltatore non prevenuto, è di assicurarsi la possibilità della riproduzione. La memoria è la facoltà epica per eccellenza. [...] Il ricordo fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione. [...] Esso crea la rete che tutte le storie finiscono per formare tra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiaciuti di mostrare i grandi narratori, in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Sherazade, a cui, ad ogni passo delle sue

¹⁸⁹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

¹⁹⁰ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto.*, tr. ita Davide Tarizzo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

¹⁹¹ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*, Meltemi editore, Roma 2003.

storie, viene in mente una storia nuova. È questa la memoria epica e l'elemento musicale del racconto».¹⁹²

La trasmissione di una memoria di ciò che è stato esperienza collettiva è anche per Arendt un punto cruciale della sua teoria politica; come visto, ricordando il modello della *polis* greca, la filosofa sviluppa una teoria dell'azione congiunta al discorso che prende forma solo in una successiva rielaborazione narrativa: l'imprevedibilità per l'attore delle conseguenze del proprio agire, che lo svincolano dalla strumentalità dell'azione stessa, sono «salvate» dalla propria apparente futilità perché viste e udite da una collettività che ne ammira l'esemplarità, e ne serba memoria. Conosciamo «chi lui/lei è» attraverso la visione, e il successivo racconto, delle sue gesta.

Osserva infatti Arendt in *Vita activa* come tutta la *polis* sembri essere costruita in virtù di un'organizzazione collettiva della memoria:

«In altre parole, il vivere-insieme degli uomini nella forma della *polis* sembrava garantire che le più futili attività umane, l'azione e il discorso, e i meno tangibili e più effimeri «prodotti» umani, le gesta e le storie a cui danno vita, sarebbero stati imperituri. L'organizzazione della *polis*, garantita fisicamente dalle mura attorno alla città, e formata in base alle sue leggi – affinché il succedersi delle generazioni non la trasformasse fino a renderne irricognoscibile l'identità- è una specie di organizzazione della memoria».¹⁹³

Come visto nell'acuta analisi di Guaraldo, sia per Benjamin che per Arendt la possibilità di trasmissione dell'esperienza e della conseguente creazione di una memoria altra è la chiave di volta per un' *agency* politica, ispirata alla narrazione del passato nelle voci degli «oppressi» che possa così «politicizzare» il futuro, togliendo dalle mani dei «vincitori» il possesso della Storia.

L'esperienza inizia però la propria atrofia, in Benjamin, con l'avvento della Guerra Mondiale, che vede tornare dal fronte uomini non più ricchi di esperienza narrabile, ma, al contrario, ammutoliti dall' «irraccontabile» o dall' «inimmaginabile». Ma, come ben evidenziato da Jedlowski, l'esperienza non è scomparsa, ma è diventata la «posta in gioco»: la possibilità cioè di creare un'effimera comunità di ascoltatori, capaci di recepire quel racconto.

Come la possibilità di raccontare, e quindi di generare memoria, sia la posta in gioco, ovvero l'azione politica possibile, si fa ancor più evidente in relazione all'origine dell'autorità della narrazione: il morente. Dove il narratore inizia a somigliare ad un'altra figura fondamentale in questo discorso aperto tra Storia, storie e possibili contro-narrazioni: quella del testimone.

¹⁹² W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, op. cit. pp. 261-262.

¹⁹³ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 145.

Come Benjamin dichiarerà poco oltre, infatti, è proprio dall'esperienza del morente che il narratore attinge la propria autorità. Perché è nel momento della morte, della fine di un'esistenza che, come ricorda Cavarero, è possibile leggerne la trama, intravedere il disegno, la traccia che ha composto lungo il corso della vita. La bella immagine della cicogna¹⁹⁴ tracciata inconsapevolmente dai passi di un uomo la notte, che solo alla luce del giorno successivo ne riconosce il disegno, apre infatti il testo della filosofa, come un contrappunto poetico a quanto scrive seccamente Benjamin:

«Ma sta di fatto che non solo il sapere o la saggezza dell'uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta- che è la materia da cui nascono le storie- assume forma tramandabile solo nel morente. Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini- le vedute della propria persona in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene-, così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato».¹⁹⁵

E puntualizza poco oltre: «La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità».¹⁹⁶

Anche nel pensiero di Arendt ritroviamo questa autorità del morente: l'azione infatti assume una dimensione di senso nella narrazione rivelatrice, a posteriori, del *chi* agente, del soggetto che diventa tale solo nel racconto della propria biografia.

Scriva infatti Arendt:

«Questa identità immutabile della persona, benché si dischiuda intangibilmente nell'atto e nel discorso, diventa tangibile solo nella biografia dell'attore e dell'oratore; ma in tal modo può essere conosciuta, cioè afferrata come entità palpabile, solo dopo che è giunta alla sua fine. In altre parole, l'essenza umana- non la natura umana in generale (che non esiste) né la somma totale delle qualità e dei difetti dell'individuo, ma l'essenza di *chi* si è- può cominciare a esistere solo quando la vita se ne va, non lasciandosi dietro che una storia».¹⁹⁷

¹⁹⁴ «Karen Blixen racconta una storia che le raccontavano da bambina. Un uomo, che viveva presso uno stagno, una notte fu svegliato da un gran rumore. Uscì allora nel buio e si diresse verso lo stagno ma, nell'oscurità, correndo in su e in giù, a destra e a manca, guidato solo dal rumore, cadde e inciampò più volte. Finché trovò una falla sull'argine da cui uscivano acqua e pesci: si mise subito al lavoro per tapparla e, solo quando ebbe finito, se ne tornò a letto. La mattina dopo, affacciandosi alla finestra, vide con sorpresa che le orme dei suoi passi avevano disegnato sul terreno la figura di una cicogna. "Quando il disegno della mia vita sarà completo, vedrò, o altri vedranno una cicogna?", si chiede a questo punto Karen Blixen. Noi potremmo aggiungere: il percorso di ogni vita si lascia alla fine guardare come un disegno che ha senso?» da Cavarero, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit. p. 7.

¹⁹⁵ Benjamin, W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, op. cit. p. 258.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 259.

¹⁹⁷ H. Arendt, *Vita activa*, op. cit. p. 141.

È quindi un ruolo attivo quello del narrare, che permette di non perdere l'unica dimensione possibile di senso: la comprensione dell'esperienza di una vita che si rivela solo alla sua conclusione, diventando trasmissione di memoria. Ed è all'interno di questo spazio concettuale che prende corpo una figura particolare di narratore, che ha con la Storia un rapporto a strette maglie: quella del testimone.

Come ricorda Primo Levi in *Se questo è un uomo*, opera fondamentale per gli studi della testimonianza, nella figura del testimone la necessità di un racconto, di una trasmissione della memoria che possa farsi agente nel presente, diventa un bisogno assoluto, quasi biologico: «Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari».¹⁹⁸ Il testimone è un narratore quindi che fa della trasmissione dell'esperienza, propria ed altrui, un'istanza fondamentale, la necessità primaria che lo muove a raccontare, in una dimensione che, in questo caso ancor più fortemente, vede connesse istituzione di memoria e, conseguente, creazione di futuro. Ed anche, interruzione del *continuum violento* della storia, con Benjamin:

«Voi che vivete sicuri
Nelle vostre tiepide case,
Voi che trovate tornando a sera
Il cibo caldo e i visi amici:
Considerate se questo è un uomo
[...]
Meditate che questo è stato:
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
Coricandovi alzandovi;
Ripetetele ai vostri figli.
O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi».¹⁹⁹

Ci ricorda sempre Primo Levi nel celebre prologo di *Se questo è un uomo*, affinché la Storia non sia una ripetizione senza soluzione di continuità dell'orrore, con Arendt «comprendere senza giustificare», per poter accedere ad un'altra dimensione del futuro. Che la testimonianza

¹⁹⁸ P. Levi, *Se questo è un uomo – La tregua*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1958, p. 9.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 5.

sia tramandata, raccontata ai posteri, che possano trarne insegnamento perché il passato non si ripeta.

Riflessione centrale sulla figura del testimone e sul senso e ruolo della testimonianza è *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*²⁰⁰ di Giorgio Agamben.

La volontà di riaprire un discorso sul significato etico e politico dello sterminio, una possibile comprensione di ciò che il campo nazista è stato, nelle parole dell'autore «cioè, in ultima analisi, la sua attualità»²⁰¹, muove la ricerca del filosofo intorno al tema della testimonianza e alla figura del testimone.

Il testo agambeniano apre la propria ricerca sul campo, con la definizione della figura del testimone. Come da incipit, la volontà di testimoniare è per i deportati di Auschwitz una delle ragioni per cercare di sopravvivere allo sterminio: «Nel campo, una delle ragioni che possono spingere un deportato a sopravvivere, è diventare un testimone».²⁰² È infatti a partire da un'attenta ricostruzione delle testimonianze dei superstiti, e testimoni, del campo di sterminio che procede la definizione, di cui è figura emblematica il chimico e poi scrittore «per necessità» Primo Levi.

A partire dall'etimo latino della parola testimone, Agamben individua due termini, che si faranno poi tre alla fine della sua analisi: *testis*, *superstes* cui seguirà *auctor*. Nella definizione agambeniana: «La prima, *testis*, [...] significa etimologicamente colui che si pone come terzo (**tertis*) in un processo o in una lite tra contendenti. La seconda, *superstes*, indica colui che ha vissuto qualcosa, che ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza».²⁰³ Dove è chiaro che Levi, il testimone per eccellenza, non è un terzo, qualcuno che possa mettersi in una posizione di giudizio sull'accaduto, ma quanto più un superstite, che ha esperito il campo di sterminio e ne vuole dunque raccontare gli eventi e le dinamiche senza entrare nella sfera morale (o giuridica) del processo, ma, situando il proprio centro di maggior interesse nella «zona grigia» del campo, offrendone un ulteriore sguardo, che sicuramente ha a che vedere con l'etica. La «zona grigia» è infatti quello «spazio» del campo in cui carnefici e vittime non sono più distinguibili, perché si alternano e confondono senza soluzione di continuità.

E, come ben sottolinea Agamben, sposta l'analisi dell'orrore di Auschwitz dal terreno del diritto e del giuridico a quello dell'etica: il diritto infatti non può risolvere le grandi questioni sull'umano che Auschwitz ha terribilmente portato alla luce; i molteplici processi ai criminali

²⁰⁰ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri editore, 1998, Torino.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 7.

²⁰² *Ibidem*, p. 13.

²⁰³ *Ibidem*, p. 15.

nazisti, culminati in quello di Gerusalemme del 1961 a Eichmann, pretesero di chiudere il problema dello sterminio con una sommaria definizione di colpevolezza. Come scrive Agamben:

«Uno degli equivoci più comuni – e non solo a proposito del campo – è la tacita confusione di categorie etiche e di categorie giuridiche. [...] Quasi tutte le categorie di cui ci serviamo in materia di morale o di religione sono in qualche misura contaminate col diritto: colpa, responsabilità, innocenza, giudizio, assoluzione... [...] Il fatto è che, come i giuristi sanno perfettamente, il diritto non tende in ultima analisi all'accertamento della giustizia. E nemmeno a quello della verità. Esso tende unicamente al giudizio, indipendentemente dalla verità o dalla giustizia».²⁰⁴

Il problema che pone Primo Levi è quindi comprendere senza giudicare quel livello di degradazione dell'umano che però dell'umano è entrato a far parte, durante e dopo Auschwitz. Come lui stesso scrive nel capitolo che non a caso si intitola *Al di qua del bene e del male*, dopo una lunga descrizione dei baratti e commerci illeciti fatti all'interno del campo per guadagnare qualche razione in più di zuppa: «Vorremmo ora invitare il lettore a riflettere, che cosa potessero significare in Lager le nostre parole “bene” e “male”, “giusto” e “ingiusto”; giudichi ognuno, in base al quadro che abbiamo delineato e agli esempi sopra esposti, quanto del nostro comune mondo morale potesse sussistere al di qua del filo spinato».²⁰⁵ Dentro questa urgenza di comprensione si situa la necessità di testimonianza per Levi, dichiarata infatti nel prologo di *Se questo è un uomo*: «[...] il libro è stato scritto per soddisfare questo bisogno (*di raccontare agli altri, ndr*); in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore. Di qui il suo carattere frammentario: i capitoli sono stati scritti non in successione logica, ma per ordine di urgenza».²⁰⁶

Per Levi, come ben sottolinea l'analisi di Olivia Guaraldo, la testimonianza è una forma di comprensione in atto della propria esperienza; nel raccontare ad altri, e per raccontare altri, Levi deve capire ciò che ha vissuto: «Levi racconta ad altri per capire se stesso. Questo intrico fra comprensione e costante ri-narrazione non viene mai sbrogliato nell'opera di Levi; rimane, anzi, un elemento essenziale della sua prosa e della sua ricerca intellettuale. Levi racconta per capire, ma per raccontare deve capire».²⁰⁷

E non a caso l'oggetto più scabroso ed urgente per Levi si situa nella «zona grigia»: «È una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 16.

²⁰⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo - La tregua*, op. cit. p. 92.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 9.

²⁰⁷ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane della modernità*, op. cit. p. 293.

e dei servi».²⁰⁸ Perché è all'interno di quella zona di indistinzione, dove si sfaldano tutti i principi etici e le norme morali conosciute prima e fuori dal campo di sterminio, che Levi scova un elemento atrocemente nuovo, un «nuovo elemento etico», lo definisce Agamben. Dove non c'è giudizio o presa di responsabilità possibile. Come sostiene Agamben:

« [...] il sottouomo deve interessarci assai più del superuomo. Questa infame zona d'irresponsabilità è il nostro primo cerchio, da cui nessuna confessione di responsabilità riuscirà a tirarci fuori e dove, minuto dopo minuto, viene sillabata la “spaventosa, indicibile, e inimmaginabile banalità del male” (Arendt, p. 259)».²⁰⁹

L'analisi agambeniana ruota infatti intorno alla possibilità di comprensione di Auschwitz nei suoi termini etici potenzialmente «attuali», e non a caso sceglie come caso esemplare di testimone Levi che, come visto, della comprensione fa proprio *vademecum* per orientarsi nel racconto di quella zona grigia, dell'indistinto tra bene e male, scelto come cardine centrale del proprio racconto di Auschwitz.

Perché un altro tema fondamentale per gli studi della testimonianza, in relazione allo sterminio nazista, è stata la definizione, sul labile crinale del revisionismo, di Auschwitz come un momento «incomprensibile» della Storia, un racconto «indicibile», una storia «irraccontabile», un'atrocità «inimmaginabile». Come ricorda lo stesso Levi, gli stessi termini venivano usati dai nazisti come sadico monito ai prigionieri: anche se qualcuno fosse mai riuscito a sopravvivere alla macchina letale della morte nazista, nessuno, fuori dal Lager, avrebbe potuto credere a quei racconti, così atroci da essere «inimmaginabili». È infatti sogno ricorrente nel Lager la terribile immagine della testimonianza che resta inascoltata. Levi descrive l'angoscia di questo incubo notturno in un capitolo intitolato, non a caso, *Le nostre notti*:

«Qui c'è mia sorella, e qualche mio amico non precisato, e molta altra gente. Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo: il fischio su tre note, il letto duro, il mio vicino che vorrei spostare, ma ho paura di svegliarlo perché è più forte di me. Racconto anche diffusamente della nostra fame, e del controllo dei pidocchi, e del Kapo che mi ha percosso sul naso e poi mi ha mandato a lavarmi perché sanguinavo. È un godimento intenso, fisico, inesprimibile, essere nella mia casa, fra persone amiche, e avere tante cose da raccontare: ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, essi sono del tutto indifferenti: parlano confusamente d'altro fra di loro, come se io non ci fossi. Mia sorella mi guarda, si alza e se ne va senza fare parola. [...] Ora sono in piena lucidità, e mi rammento anche di averlo già raccontato ad Alberto, e che lui mi ha confidato, con mia meraviglia, che questo è anche il suo sogno, e il sogno di molti altri, forse di tutti. Perché questo avviene? Perché il dolore di tutti i giorni si

²⁰⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, in M. Belpoliti (a cura di), *Opere*, vol. II, Einaudi, Torino 1997, p. 1022.

²⁰⁹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, op. cit. p. 19.

traduce nei nostri sogni così costantemente, nella scena sempre ripetuta della narrazione fatta e non ascoltata? »²¹⁰

Il dolore più grande, quindi, per i superstiti è non solo la quotidiana esperienza del Lager, ma anche l'impossibilità, presunta, di non poter testimoniare. Di non riuscire, a posteriori, a costituire quell'effimera «comunità narrativa» che possa recepire il racconto, farne deposito memoriale, e quindi nuovo racconto, storia da tramandare nel *corpus* delle narrazioni *possibili* di una vita.

E, come riportato anche nell'analisi di Agamben, per i prigionieri stessi il campo diventa tanto più atroce quanto più privo di senso: «Anche su questo i superstiti sono d'accordo. «A noi stessi allora, quello che si aveva da dire, cominciò a sembrare *inimmaginabile*» (Antelme, p.v) [...] L'infelice termine "olocausto" (spesso con la O maiuscola) nasce da questa inconscia esigenza di giustificare la morte *sine causa*, di restituire un senso a ciò che sembra non poter aver senso». ²¹¹

Contro la presunta «inimmaginabilità» di Auschwitz si schiera anche l'analisi del filosofo francese Georges Didi-Huberman che nel suo *Images malgré tout* ricostruisce la storia di alcune preziose immagini fotografiche scattate nella «zona grigia» e poi portate fuori dal Lager.

L'analisi di Didi-Huberman inizia con una netta presa di posizione: «Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable». ²¹² In un aperto confronto con Giorgio Agamben, anche l'analisi del filosofo francese si situa in quella zona grigia, il *Sonderkommando* di Auschwitz, nella necessità di guardare a quelle «immagini malgrado tutto» che dall'esperienza del campo sono riuscite ad emergere.

La loro presenza confuta drasticamente la presunta inimmaginabilità del Lager, cerca una testimonianza possibile, che possa sia dare forma, rappresentare e quindi rendere immagine lo sterminio nazista, e al contempo restituire un'umanità alle vittime – carnefici del *Sonderkommando*, una possibilità di resistenza anche nel più assoluto dominio del potere sulla nuda vita.

Si domanda infatti Didi-Huberman: «Si une telle survie dépasse tout jugement moral (comme l'a écrit Primo Levi) et tout conflit tragique (comme l'a commenté Giorgio

²¹⁰ P. Levi, *Se questo è un uomo*, op. cit. pp. 62-63.

²¹¹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, op. cit. p. 26.

²¹² G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de minuit, Paris 2003, p. 11.

Agamben), alors que peut bien signifier, dans une telle contrainte, le verbe *résister* ? Se révolter ? »²¹³

La risposta segue poco oltre, nell'evidenza portata allo sguardo da queste immagini testimoni: il denso lavoro di Didi-Huberman si occupa infatti di quattro fotografie che anonimi membri del *Sonderkommando* di Auschwitz riuscirono a scattare, e a far uscire dal Lager :

«Arracher une image à cela? Oui. Il fallait coûte que coûte donner forme à cet inimaginable. Les possibilités d'évasion ou de révolte étaient si réduites à Auschwitz que la simple *émission d'une image* ou d'une information- un plan, des chiffres, des noms- devenait l'urgence même, un parmi les derniers gestes d'humanité».²¹⁴

Se infatti, come visto anche nelle parole di Levi e nell'analisi agambeniana, la grande paura dei prigionieri di Auschwitz fu quella di non poter testimoniare, causa la propria morte, o di non essere creduti, per l'inedito livello di scientifica ferocia del campo di sterminio, queste immagini fotografiche si costituiscono come l'ultima possibilità di «registrare» l'atrocità, di darne conto, e verità.

Come sottolineato da Didi-Huberman: « C'est dans la pliure de ces deux impossibilités- disparition prochaine du témoin, irréprésentabilité certaine du témoignage- qu'a surgi l'image photographique».²¹⁵ Perché, come sottolinea il filosofo, un'immagine è pensata per essere guardata da altri, e a quella alterità sono rivolte le quattro fotografie emerse, un'alterità che è sperata come possibile, dai prigionieri reclusi nel Lager senza alcun contatto con il «fuori».

«Un jour d'été 1944, les membres du *Sonderkommando* ont éprouvé l'impérieuse nécessité, ô combien dangereuse pour eux, d'arracher à leur infernal travail quelques photographies susceptibles de porter témoignage sur l'horreur spécifique et l'ampleur du massacre. Arracher quelques images à *ce réel-là*. Mais aussi- puisque une image est faite pour être regardée par autrui- arracher à la pensée humaine en général, la pensée du «dehors», un *imaginable* pour ce dont personne, jusqu'alors (mais c'est déjà beaucoup dire, car tout cela fut bien projeté avant d'être mis en oeuvre) n'entrevoyait la possibilité».²¹⁶

È infatti il « fuori », nella persona del capo della Resistenza polacca che richiede nel 1944 delle immagini del campo ai prigionieri : attraverso una raffinata strategia collettiva, alcuni dei detenuti affidati al *Sonderkommando* riescono a fare entrare nel campo di concentramento una macchina fotografica, contenente al suo interno un solo rullino di pellicola vergine. Così, con la macchina fotografica nascosta dentro ad un secchio, un detenuto ebreo greco di nome

²¹³ *Ibidem*, p. 14.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

²¹⁶ *Ivi*.

Alex, ancora oggi non identificato, riesce a scattare alcune immagini dell'infame lavoro del *Sonderkommando* vicino al crematorio V di Auschwitz, posizionandosi nascosto in basso, vicino alle fosse d'incenerimento. Una volta scattate velocemente le fotografie, Alex ritorna verso il crematorio, dove l'attende David Szmulewski, rimasto su un tetto vicino a controllare che le SS non si accorgessero dell'azione sovversiva, che a sua volta riporterà la macchina nel campo nuovamente nascosta nel fondo del secchio. Il rullino verrà estratto poco dopo, e fatto uscire dal campo di Auschwitz da Helena Dantòn, impiegata alle cantine delle SS, dentro a un tubetto di dentifricio, insieme a una nota scritta da due prigionieri politici, Jòzef Cyrankiewics e Stanislaw Klodzinski. Il 4 settembre 1944 la Resistenza polacca di Cracovia ricevette tutto il materiale. Come riportato da Didi-Huberman, la nota descrive l'atrocità del lavoro forzato del *Sonderkommando*, i corpi bruciati nelle fosse, i forni crematori, l'accumulo dei resti umani, e si chiude con un appello: «Envoyez les photos ci-jointes immÈdiatement à Tell- nous pensons que les photos agrandies peuvent être envoyées plus loin».²¹⁷ Dove «Tell» è acronimo del nome di un partigiano della Resistenza polacca, ma non è solo a lui che queste immagini sono rivolte. L'appello chiede che le immagini possano essere inviate più lontano : non solo quindi ai membri della Resistenza polacca, peraltro già a conoscenza dell'esistenza dei campi di sterminio e della « Soluzione finale », ma anche alla società civile tutta, al mondo, perché possa credere che Auschwitz sia esistito, sia realtà.

Come ben sottolineato da Didi-Huberman infatti il progetto sotteso al campo di sterminio della «Soluzione finale», è la distruzione totale, o meglio la sparizione totale, di ogni parola o immagine.

Le fotografie del *Sonderkommando* sono allora un netto rifiuto, un atto di resistenza a questa sparizione che contribuisce a rendere «inimmaginabile» Auschwitz :

«Les quatre photographies arrachées par les membres du *Sonderkommando* au crématoire V d'Auschwitz s'adressent à l'inimaginable, et elles le réfutent de la manière la plus déchirante qui soit. Pour réfuter l'inimaginable, plusieurs hommes ont pris le risque collectif de mourir et, pire encore, de subir le sort réservé à ce genre de tentative : la torture».²¹⁸

Contestare quindi l'inimmaginabilità di Auschwitz è resistere allora alla distruzione totale, non solo della parola, dell'immagine, ma degli esseri umani, oltre la loro morte: Auschwitz è, nelle parole di Arendt, il «laboratorio di una dominazione totale sull'uomo», dove al potere

²¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

sulla vita e sulla morte fa seguito la sistematica eliminazione della facoltà stessa di lasciare tracce, di testimoniare.

«Ce que les mots veulent offusquer est, bien sur, la *disparition des êtres*, programmée par ce vaste « laboratoire ». Assassiner ne suffisait même pas: car les morts n'étaient jamais assez « disparus » au regard de la « Solution finale ». Bien au-delà de la privation de sépulture- dont l'Antiquité avait fait le comble de l'outrage au mort-, les nazis s'employèrent, rationnellement ou irrationnellement, à ne « laisser aucune trace », à *faire disparaître tout reste...*»²¹⁹

Come sostiene Didi-Huberman, è sufficiente posare lo sguardo su queste « immagini malgrado tutto », *immagini che restano*, per non poter più parlare di Auschwitz come inimmaginabile o indicibile : tutte le testimonianze dei superstiti sono volte a confutare seccamente quest'idea.

Che come Agamben ricorda, sposta il Lager in un terreno molto vicino a quello dell'adorazione mistica :

«Il verbo che abbiamo reso con “adorare in silenzio” è, nel testo greco, *euphemein*. Di questo termine, che significa in origine “osservare in silenzio religioso” deriva la moderna parola “eufemismo”, che indica i termini che si sostituiscono ad altri che, per pudore o buone maniere, non si possono pronunciare. Dire che Auschwitz è “indicibile” o “incomprensibile” equivale a *euphemein*, ad adorarlo in silenzio, come si fa con un dio; significa, cioè, quali che siano le intenzioni di ciascuno, contribuire alla sua gloria. Noi, invece, “non ci vergogniamo di tenere fisso lo sguardo sull'inenarrabile”. Anche a costo di scoprire che ciò che il male sa di sé, lo troviamo facilmente anche in noi».²²⁰

Ma a questo punto dell'analisi è lecito chiedersi: chi è il testimone?

Agamben rivela una lacuna nella natura stessa della testimonianza a partire da una dichiarazione di Primo Levi: il vero testimone è il testimone «integrale» di Auschwitz, colui cioè che ha «vissuto fino in fondo» l'esperienza del campo. Come sottolinea anche Olivia Guaraldo: «Levi si considera infatti più un superstita che un testimone. Il testimone perfetto, la persona che ha esplorato in fondo il Lager, è colui che non è sopravvissuto, colui che non è mai tornato dall'inferno».²²¹

È lo stesso Primo Levi a puntualizzare questo concetto in un' intervista:

«C'è anche un'altra lacuna, in ogni testimonianza: i testimoni, per definizione, sono dei sopravvissuti e quindi tutti, in qualche misura, hanno fruito di un privilegio...Il destino del prigioniero comune non l'ha raccontato nessuno, poiché non era materialmente

²¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

²²⁰ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, op. cit. p. 30.

²²¹ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*, op. cit. p. 291.

possibile sopravvivere, per lui...Il prigioniero comune è stato descritto anche da me, quando parlo di “mussulmani”: però i mussulmani non hanno parlato».²²²

Levi, e con lui molti altri superstiti, definiscono questi uomini non più capaci di pensiero, di riflessione e quindi di una testimonianza possibile, i «mussulmani», prigionieri che sono arrivati ad uno stadio di degradazione fisica e psichica quasi inumana.

I mussulmani sono una categoria specifica di prigionieri, quelli che arrivano, per denutrizione e deperimento fisico, a non avere più la forza di desiderare di sopravvivere: il pensiero spento, occupato dal miraggio di un pasto abbondante che non arriverà mai, il corpo esausto, incapace di obbedire all'intricata selva di divieti e doveri del Lager.

Agamben ha raccolto svariate testimonianze dei superstiti a proposito della definizione del «musulmano», come ad esempio quella di Jean Améry:

«Il cosiddetto *Muselmann*, come nel linguaggio del Lager veniva chiamato il prigioniero che aveva abbandonato ogni speranza ed era stato abbandonato dai compagni, non possedeva più un ambito di consapevolezza in cui bene e male, nobiltà e bassezza, spiritualità e non spiritualità potessero confrontarsi. Era un cadavere ambulante, un fascio di funzioni fisiche ormai in agonia. Dobbiamo, per quanto dolorosa ci appaia la scelta, escluderlo dalla nostra considerazione (Améry, p. 39)».²²³

Segue poco oltre la descrizione di Primo Levi stesso:

«Tutti i mussulmani che vanno in gas hanno la stessa storia, o per meglio dire, non hanno storia; hanno seguito il pendio fino in fondo, naturalmente, come i ruscelli che vanno al mare. Entrati in campo, per loro essenziale incapacità, o per sventura, o per un qualsiasi banale incidente, sono stati sopraffatti prima di aver potuto adeguarsi; sono battuti sul tempo, non cominciano a imparare il tedesco e a discernere qualcosa nell'infernale groviglio di leggi e divieti, che quando il loro corpo è già in sfacelo, e nulla li potrebbe più salvare dalla selezione o dalla morte per deperimento. La loro vita è breve ma il loro numero è sterminato; sono loro, i *Muselmänner*, i sommersi, il nerbo del campo; loro, la massa anonima, continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente. Si esita a chiamare morte la loro morte, davanti cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla. Essi popolano la mia memoria della loro presenza senza volto, e se potessi racchiudere in un'immagine tutto il male del nostro tempo, sceglierei quest'immagine, che mi è familiare: un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero (Levi 3, p. 82)».²²⁴

Per Agamben quindi la lacuna insita nella natura della testimonianza è che testimonia sempre un intestimoniabile, vale a dire si fa voce di un'esperienza che non è mai

²²² P. Levi, *Conversazioni e interviste*, Einaudi, Torino 1997, p. 215.

²²³ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, op. cit. p. 37.

²²⁴ *Ibidem*, p. 39.

direttamente vissuta, perché, come in Benjamin e Arendt, l'unico vero testimone è colui che fa esperienza fino in fondo della vita, ed in questo caso del Lager: il morente, il musulmano, il «testimone integrale».

La lacuna è costitutiva della testimonianza anche nell'analisi di Didi -Huberman sulle immagini: ma è esattamente lo spazio di quella lacuna che il filosofo riconosce come suo limite produttivo.

Come scrive il Didi-Huberman, già nel titolo del suo testo, *Images malgré tout*, è inscritta la lacuna come parte costitutiva delle immagini cui fa riferimento:

«Nous approchons le noeud de cette controverse. Il tient à l'expression *malgré tout* qui caractérisait, dans mon titre, le mot *images*: non pas des images de tout (de la Shoah comme absolu), mais des *images malgré tout*. Ce qui veut d'abord dire: arrachées, au prix de risques inouïs, à un réel qu'elles n'avaient certes pas le temps d'explorer [...] mais dont elles réussirent, en quelques minutes, à capter lacunairement, fugitivement, quelques aspects».²²⁵

L'immagine testimoniale non pretende quindi di risolvere l'interpretazione storica nella sua interezza, di raccontarne la verità assoluta, ma fa della sua stessa parzialità, e soggettività, un racconto *malgrado tutto* della realtà, anche nelle sue «zone d'ombra» che la Storia ha relegato nella sfera dell'inimmaginabile.

Non a caso Primo Levi sceglie come forma privilegiata per testimoniare non tanto un approccio storico, ma la forma letteraria, come ben evidenzia anche Olivia Guaraldo:

«Nel suo fragile resoconto, Levi si posiziona proprio nello spazio che separa il sopravvissuto dal testimone. Tantomeno, quindi, egli considera il suo lavoro un'opera da storico: "Non ho avuto intenzione, né sarei stato capace, di fare opera da storico, cioè di esaminare esaustivamente le fonti." (ib.). Proprio la sua posizione indecidibile tra il testimone- colui che ha visto e può raccontare- e il sopravvissuto gli fa rifiutare la precisione del discorso storico e lo fa optare per la letteratura. Alla letteratura egli affida il compito di comunicare la sua esperienza e di placare il suo bisogno di comunicarla».²²⁶

Perché come sottolinea sempre Guaraldo, poco oltre, la forma letteraria, che è forma estetica, permette non tanto di posizionarsi in un discorso che presuma una totalità, una assoluta comprensione e definizione di verità, ma di restituire, tra le maglie della soggettività, una ben più alta forma di verità ed insieme di resistenza politica:

«La figura del testimone diretto si trasforma, nella realtà irreali del Lager, in quella di storico. Sembra così che l'originario significato del termine greco *istōr*, colui che ha visto

²²⁵ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit. p. 79.

²²⁶ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*, op. cit. p. 291.

e riferisce, trovi posto, nuovamente, e con ben altri compiti di quelli meramente celebrativi della storiografia classica, nelle pieghe di una Storia impossibile da comporre nella sua interezza e oggettività. [...] Detto altrimenti, la comprensione storica dell'inaudito si situa, politicamente e attivamente, rispetto a un passato che non va appreso *sine ira et studio*. Non diversamente da quanto avviene per Arendt e Benjamin, anche nel lavoro di comprensione storica di Primo Levi ciò che è in gioco è quindi la produzione di una *costellazione* di significato che, proprio nel suo risultare totalmente diversa da un resoconto storicamente oggettivo, si pone come l'unico strumento di resistenza, l'unica azione possibile, nei confronti di una realtà indecifrabile».²²⁷

E le parole di Primo Levi si situano nello stesso quadro «concettuale» che, secondo Didi-Huberman, caratterizza le fotografie di Birkenau: « Là ou produire une image fut une puissance affirmative, un acte de résistance politique de la part des photographes clandestins de Birkenau [...] ».²²⁸ Dove inimmaginabile può esistere nella definizione dell'esperienza dei deportati e poi testimoni di Auschwitz, ma non certo come una categoria teoretica, un «dogma» come lo definisce Didi-Huberman, per una lettura, a posteriori, di quel che Auschwitz ha significato, storicamente, politicamente, eticamente :

« Je n'ai donc jamais rejeté l'inimaginable comme expérience. « Inimaginable » fut un mot nécessaire aux témoins qui s'efforçaient de raconter, comme à ceux qui s'efforçaient de les entendre. [...] Événement « pur d'images » puisqu' « il n'y avait rien à voir ». C'est bien à cet inimaginable-là, cet *inimaginable comme dogme* que s'adressait mon objection. [...] Il faut désormais entendre dans ce *malgré tout* une objection au *tout*, un faisceau d'arguments et de faits donnés *malgré le tout* de l'inimaginable érigé comme dogme ».²²⁹

Testimonianza quindi come lacuna, necessaria, per esprimere l'inaudito.

Ma l'analisi iniziata con l'indagine di Giorgio Agamben procede oltre, cercando, ancora, di rispondere alla domanda: chi è il testimone?

A partire dalla figura del musulmano, infatti, il filosofo disegna un paradigma nuovo, che Auschwitz ha forzatamente fatto irrompere nella realtà: esiste infatti un nuovo limite, tra vita e morte, tra l'uomo e il non-uomo, una figura che è come una soglia aperta al contempo su entrambi i lati. Il musulmano testimonia qualcosa che prima di Auschwitz non sarebbe stato pensabile: l'inserzione del inumano nella natura umana. Come da descrizioni riportate nel testo agambeniano a partire dalle testimonianze dei superstiti, i musulmani sono «morti ambulanti», «fantasmi», «figure», «mummie», non più persone, uomini in cui si è spento il bagliore della vita. Ma, nonostante tutto, sono vivi. Ancora vivi. E non temono la morte.

²²⁷ *Ibidem*, p. 299.

²²⁸ *Ibidem*, p. 84.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 82-83.

Scrivo così infatti Agamben: «L'etica di Auschwitz cominciava anzi- anche questo era ironicamente contenuto nella titolazione retorica *Se questo è un uomo*- precisamente nel punto in cui il musulmano, il «testimone integrale», aveva tolto per sempre ogni possibilità di distinguere tra l'uomo e il non-uomo».²³⁰

Nell'analisi agambeniana, il Lager nazista ha così istituito un nuovo paradigma biopolitico: non il potere di uccidere o di lasciar vivere, ma quello di trasformare l'umano in non-umano, ma vivente. Il musulmano è quindi la figura emblematica dell'esercizio di potere estremo sulla nuda vita, per Agamben. Così come anche per Levi, questo nuovo paradigma biopolitico, che si esprime nella figura del musulmano, acquisisce le tinte di un esperimento, in cui la morale stessa, la stessa umanità, sono revocate in questione. E revocata è anche la dignità come caratteristica fondante dell'umano. Scrive infatti Levi in uno dei primi capitoli di *Se questo è un uomo*:

«Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. Nulla è più nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga. Noi sappiamo che in questo difficilmente saremo compresi, ed è bene che così sia. [...] Si immagina ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, di perdere se stesso; tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana: nel caso più fortunato, in base ad un puro giudizio di utilità».²³¹

L'uomo però, anche portato ad uno stadio di nuda vita assoluta (di cui il campo è espressione massima), resta umano, pur perdendo ogni dignità: Auschwitz segna questo passaggio etico, di cui il musulmano è il guardiano sulla soglia, una soglia in cui « [...] forme di vita cominciano dove finisce la dignità. E Levi, che testimonia per i sommersi, che parla in vece loro, è il cartografo di questa nuova *terra ethica*, l'implacabile agrimensore del *Muselmanland*».²³²

Anche Didi-Huberman segnala questo atroce passaggio etico, attraverso una laconica frase «rubata» a Bataille: « [...] 'Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre a gaz'. Engager ici l'image de l'homme,

²³⁰ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*, op. cit. p. 42.

²³¹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, op. cit. pp. 24-25.

²³² G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, op. cit. p. 63.

c'est faire d'Auschwitz, désormais, un problème fondamental pour l'anthropologie: Auschwitz nous est *inséparable*, écrit bien Bataille».²³³

Se come detto il testimone parla in vece di qualcuno che non può parlare, il musulmano, che è il vero testimone integrale dell'esperienza del Lager, esiste allora una relazione a doppia mandata tra chi vive l'esperienza e chi ne assume l'eredità memoriale. Relazione dove è impossibile stabilire l'autorialità della testimonianza, che si fa voce collettiva.

Scriva infatti Agamben a proposito del movimento²³⁴ che la testimonianza innesca:

«Ma se il superstite testimonia per il musulmano- nel senso tecnico di “per conto di” o “per delega” [...] allora, in qualche modo, secondo il principio giuridico per cui gli atti del delegato si imputano al delegante, è il musulmano a testimoniare. Ma ciò significa che colui che veramente testimonia nell'uomo è il non-uomo, che, cioè, l'uomo non è che il mandatario del non-uomo, colui che gli presta la voce. O, piuttosto, che non vi è un titolare della testimonianza, che parlare, testimoniare significa entrare in un movimento vertiginoso, in cui qualcosa va a fondo, si desoggettiva integralmente e ammutolisce, e qualcosa si soggettiva e parla senza avere- in proprio- nulla da dire».²³⁵

Come già in Arendt, la narrazione, e la testimonianza, non hanno autori, ma solo «iniziatori», coloro i quali danno origine ad una storia mettendola in atto, raccontandola, a loro volta attingendo da un patrimonio che non gli appartiene. Come ben definito da Benjamin, il narratore, ed il testimone, intessono le esperienze altrui nella trama di vita della propria, in modo tale da rendere quasi irriconoscibile l'origine di una storia. Perché ciò che conta è la trasmissione della storia stessa, più della sua autorialità.

Per Agamben la testimonianza si situa in questo scarto tra dicibile e indicibile, dove Auschwitz si pone come caso limite, uno stato d'eccezione che attesta dell'avvenuta scissione biopolitica tra umano e non-umano. E della testimonianza come articolazione tra i due termini: « Dove, cioè, colui che è senza parole fa parlare il parlante e colui che parla porta nella sua stessa parola l'impossibilità di parlare, in modo che il muto e il parlante, il non-uomo e l'uomo entrano- nella testimonianza- in una zona d'indistinzione in cui è impossibile assegnare la posizione di soggetto, identificare la «sostanza sognata» dell'io e, con essa, il vero testimone».²³⁶

L'idea è quindi che in questo spazio che si apre tra umano e inumano, tra possibilità del dire e impossibilità di parlare si situi un *resto*: la testimonianza. Perché se è vero che è il

²³³ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit. p. 42.

²³⁴ Il suddetto «movimento» si colloca all'interno di una prospettiva filosofica dove il soggetto non può più esistere se non in virtù della propria de-soggettivazione, approccio che, come visto, non caratterizza l'intera analisi condotta fin ora. Ma mi sembra interessante dove questo tipo di prospettiva vuole arrivare, a pensare cioè la testimonianza come un «resto».

²³⁵ Agamben, G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, op. cit. p. 112.

²³⁶ *Ivi*.

musulmano, l'essere divenuto inumano, a testimoniare, in ultima istanza, dell'umano, per delega del superstite, resta pur sempre quell' «opera di nessuno», che è la testimonianza data, dove inumano e umano non coincidono pienamente. Dove si può dire l'indicibile, vedere l'invisibile o l'inimmaginabile. Malgrado tutto. Come anche Didi-Huberman segnala, la testimonianza è resto d'umanità, resistenza alla cancellazione totale di ogni immagine, parola, traccia.

E non a caso il testo agamembeniano si chiude con le poche testimonianze trovate dal filosofo di «musulmani», sopravvissuti, che hanno raccontato l'atrocità dell'esperienza «integrale». Che hanno parlato, quindi. Parole poche, che ricordano le «immagini malgrado tutto» di Georges Didi-Huberman, immagini emerse dal campo di sterminio, che hanno potuto testimoniare dell'esistenza di un «resto» (d'umanità) anche nella zona grigia, nel girone delle vittime fatte carnefici del *Sonderkommando*.

Scriva Agamben:

«In quel punto sta il musulmano; e, in esso, si libera il terzo – più vero e, insieme, più ambiguo- senso della tesi, quello che Levi proclama scrivendo “sono loro, i ‘musulmani’, i sommersi, i testimoni integrali”: *l'uomo è il non-uomo, veramente umano è colui la cui umanità è stata integralmente distrutta*. Il paradosso è, qui, che se a testimoniare veramente dell'umano è solo colui la cui umanità è stata distrutta, ciò significa che l'identità tra uomo e non-uomo non è mai perfetta, che non è possibile distruggere integralmente l'umano, che *resta* sempre qualcosa. *Il testimone è quel resto*».²³⁷

Quello che Agamben definisce come un paradosso, nel quadro del suo approccio filosofico messianico del «sempre dentro»²³⁸, che, come visto in precedenza, oscilla tra distruzione e redenzione, è invece quel *resto*, che Didi-Huberman, con Foucault, chiamerebbe resistenza. Se infatti lo *stato d'eccezione* del Lager ha spostato la soglia del potere biopolitico in un territorio atrocemente nuovo, uno terzo spazio oltre il «lasciar vivere» e il «far morire» (Foucault), che si può definire come l'uccidere nell'uomo l'uomo, lasciando in vita solo la sua *nuda* vita, è allora fondamentalmente politico quel resto, che è la testimonianza. Un resto come resistenza, che tiene in vita l'umanità, in condizioni inumane, e che, al contempo, parla, attraverso l'umano, di quella soglia al di là della quale la pervasività del potere non conosce limite: l'inumano, appunto.

²³⁷ *Ibidem*, p. 125.

²³⁸ cfr. L. Bazzicalupo, *Biopolitica una mappa concettuale*, Carocci editore, Roma 2010.

Con Didi-Huberman, allora: «La seule position éthique, dans ce piège effrayant de l'histoire, consistait à résister *malgré tout* aux pouvoirs de l'impossible: créer *malgré tout* la possibilité d'un témoignage».²³⁹

3.2 L'evasione: il gioco, la finzione.

La definizione di evasione che vorrei tentare qui di cesellare necessita di alcune restrizioni di campo: non ha infatti a che vedere né con il concetto di fuga²⁴⁰ (fisica, filosofica o letteraria) né con quello, più propriamente estetico, di letteratura d'evasione o di romanzo d'evasione.

La definizione che propongo si basa su due riferimenti teorici fondamentali: il saggio sul gioco di Johan Huizinga, *Homo Ludens*, ed un riferimento obbligato per gli studi della performance, *Dal rito al teatro* di Victor Turner. Ciò che mi interessa definire è infatti quello spazio autonomo e distaccato dalla realtà, «liminale» direbbe Turner, che esiste in diverse forme nelle società antiche e contemporanee ed ha come prima forma «elementare» il gioco.

Nella definizione di Johan Huizinga infatti l'evasione è considerata una distanza necessaria, un distaccarsi come statuto umano fondamentale. A proposito del gioco, l'autore sostiene che: « Gioco non è la vita ordinaria o vera. È un allontanarsi da quella per entrare nella sfera temporanea di attività con finalità tutta propria».²⁴¹ E che il valore di questa distanza dalla realtà non è soltanto «fisiologico» o biologico ma pregno di senso: prosegue infatti l'autore in apertura del saggio: «Già nelle sue forme più semplici, e nella vita animale, il gioco è qualche cosa di più che un fenomeno puramente fisiologico e una reazione psichica fisiologicamente determinata. Il gioco come tale oltrepassa i limiti dell'attività puramente biologica: è una funzione che contiene senso».²⁴² Il lavoro dell'autore in *Homo Ludens* è volto a stabilire nel gioco l'origine della cultura in tutte le sue forme, attività a cui dedica un'attenta definizione nel primo capitolo del testo, *Natura e significato del gioco*. Secondo Huizinga, il gioco è alla base delle più antiche funzioni culturali, a partire dal linguaggio, passando per il mito ed il culto, arrivando infine al teatro:

«Le grandi attività originali della società umana sono già tutte intessute di gioco. Prendiamo il linguaggio, quel primo e supremo strumento che l'uomo si crea per poter comunicare, imparare e comandare. Il linguaggio col quale egli distingue, definisce,

²³⁹ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit. p. 134.

²⁴⁰ cfr. E. Levinas, *De l'évasion*, préface de Jacques Rolland, Michel, Paris 1976.

²⁴¹ J. Huizinga, *Homo ludens*, tr. ita Corinna von Schendel, Giulio Einaudi Editore, Torino 1949, p. 27.

²⁴² *Ibidem*, p. 3.

stabilisce, insomma nomina, cioè attira le cose nel dominio dello spirito. [...] Dietro a ogni espressione dell'astratto c'è una metafora, e in ogni metafora c'è un gioco di parole. Così l'umanità ricrea sempre la sua espressione per tutto ciò che esiste, crea un secondo mondo immaginato accanto a quello della natura. Oppure prendiamo il mito che è anche una trasfigurazione di ciò che esiste, ma più elaborata della parola. L'uomo primitivo cerca col mito d'interpretare le cose terrene, e col mito fonda le realtà umane su una base divina. In ciascuna delle figurazioni capricciose di cui il mito riveste l'esistenza, c'è uno spirito ingegnoso che gioca sui limiti tra scherzo e serietà. E vediamo infine il culto. La collettività primitiva compie le sue azioni sacre che le servono di garanzia per la salute del mondo, e le sue consacrazioni, i suoi sacrifici, i suoi misteri con giochi autentici nel senso più stretto della parola».²⁴³

In questa prima definizione Huizinga esprime un concetto che sarà poi fondamentale nel corso di tutta l'analisi: l'idea cioè che l'uomo abbia necessità di costruire un «secondo mondo immaginato accanto a quello della natura», uno spazio quindi correlato alla realtà quotidiana, ma che ne prende distanza, costituendosi come autonomo. Questa consapevolezza viene espressa, secondo l'autore, nella nascita del teatro profano, dove i grandi poeti e drammaturghi del Seicento esplicitarono quest'idea attraverso la metafora teatrale:

«[...] al principio del Seicento. Era sorto il grande teatro profano. Nella magnifica serie che va da Shakespeare passando per Calderòn sino a Racine, il dramma domina nella poesia del secolo. I poeti volta per volta paragonavano il mondo a una rappresentazione in cui ognuno ha la sua parte. Con ciò il carattere ludico della vita culturale sembra interamente riconosciuto».²⁴⁴

Uno spazio quindi autonomo quello del gioco, distaccato dalla realtà, che con essa non vuole avere alcun rapporto diretto. Ma quali sono le caratteristiche fondanti dell'attività ludica? La prima caratteristica fondante è, per Huizinga, la connotazione di un'azione libera, non vincolata ad un obbligo o all'esecuzione di un compito: «Ogni gioco è anzitutto e soprattutto un atto libero. Il gioco comandato non è più gioco. Tutt'al più può essere la riproduzione obbligata di un gioco».²⁴⁵

Un'azione non necessaria quindi, ma non nel senso d'inutile, ma semplicemente di un'azione non strumentale o legata ad un interesse, al contrario mossa solo dal desiderio, come specifica poco oltre l'autore: «Il gioco è superfluo. Il bisogno di esso è urgente solo in quanto il desiderio lo rende tale. Il gioco può in qualunque momento essere differito o non avere luogo. Non è imposto da una necessità fisica, e tanto meno da un dovere morale. Non è un compito. Si fa nell'ozio, nel momento del *loisir* dopo il lavoro».²⁴⁶

²⁴³ *Ibidem*, p. 7.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 10.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 11.

Come nelle analisi benjaminiane o arendtiane, si ritrovano nella definizione di gioco di Huizinga molti degli aspetti connotanti i «mezzi puri di intesa» che possano costituirsi come interruzione del *continuum* violento della Storia. Il primo e fondamentale aspetto è il disinteresse, l'essere fuori da una logica mezzo-fine. Dopo aver sottolineato l'aspetto libertario e desiderante dell'attività ludica, Huizinga specifica ulteriormente:

«Tutti gli studiosi sottolineano in carattere disinteressato del gioco. Non essendo la “vita ordinaria” sta al di fuori del processo di immediata soddisfazione di bisogni e desideri. Irrompe quel processo. Vi s'introduce come un'azione provvisoria che ha fine in sé, ed è eseguita per amore della soddisfazione che sta in quell'esecuzione stessa».²⁴⁷

Un'azione che non vuole soddisfare un bisogno, disinteressata quindi, sostiene l'autore, che però aggiunge un ulteriore elemento fondamentale: l'essere altro rispetto alla «vita ordinaria», «un'azione provvisoria che ha fine in sé», una sospensione o interruzione quindi, benjaminianamente, che ha la giustezza in sé stessa e non in un fine da realizzare. Una pratica quindi *gewaltloss*. Ma soprattutto, questo essere una modalità di allontanamento dalla realtà, che possa costituire un mondo provvisorio ma conchiuso in se stesso, ha altre caratteristiche molto importanti: la prima è legata al concetto di libero accordo tra le parti, che prevede l'assunzione reciproca di regole e di definizione di un ordine, come da definizione di Benjamin, e la seconda, fondamentale, sta nella sfera di ciò che potremmo chiamare «finzione» ed «immaginazione».

Sottolinea infatti Huizinga come la pretesa separazione antitetica tra gioco e serietà non sia assolutamente pertinente: il gioco è affrontato seriamente dai suoi partecipanti, che hanno insieme accettato di seguirne l'ordine. Scrive Huizinga:

«Entro gli spazi del gioco, domina un ordine proprio e assoluto. Ed ecco qui un nuovo e più positivo segno del gioco: esso crea un ordine, è ordine. Realizza nel mondo imperfetto e nella vita confusa una perfezione temporanea, limitata. L'ordine imposto dal gioco è assoluto. La minima deviazione da esso rovina il gioco, gli toglie il suo carattere e lo svalorza».²⁴⁸

L'idea di un ordine, seppur conchiuso nella temporalità e spazialità provvisorie del gioco, rimanda a quella di regola, che Huizinga definisce poco oltre:

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 12.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 14.

« Le regole del gioco sono assolutamente obbligatorie e inconfutabili. Paul Valéry l'ha detto incidentalmente, ed è un'idea di portata assai grande: riguardo alle regole del gioco non è possibile lo scetticismo. Infatti la base che le determina viene rivelata qui come irremovibile. Non appena si trasgrediscono le regole, il mondo del gioco crolla. Non esiste più gioco. Il fischietto dell'arbitro scioglie la malìa e ristabilisce il “mondo normale”. Il giocatore che s'opponesse alle regole o vi si sottrae, è un guastafeste. L'idea della lealtà è inerente al gioco».²⁴⁹

Un ordine fondato su regole condivise da tutti i partecipanti, che però sono fuori dall'ordinario sistema normativo: poco hanno a che vedere con il diritto, cui Huizinga dedicherà tuttavia un capitolo, *Gioco e diritto*, per dimostrare come anche il legiferare avesse, originariamente, legami con il *ludens*. La lealtà inerente al gioco si situa in quello spazio di accordo non violento tra gli uomini, che ben ha descritto Benjamin, anche in virtù della complicità necessaria perché il gioco possa esistere. Huizinga spiega infatti poco oltre la natura di questo necessario rispetto della regola: non appena trasgredita la regola, quel mondo provvisorio istituito grazie ad una nuova definizione di «realtà» fuori da quella quotidiana, cessa di esistere. Perché elemento fondamentale dell'attività ludica è la finzione, una finzione presa molto sul serio, come insegnano i bambini. Finzione consapevole, giocata dai suoi giocatori con estremo rigore. Quando infatti Huizinga definisce l'evasione nel gioco, l'allontanarsi dal mondo per costruire una realtà parallela ed autonoma, immediatamente fa riferimento alla finzione:

«Ecco dunque una prima caratteristica del gioco: esso è libero, è libertà. Immediatamente congiunta a questa è la seconda caratteristica. Gioco non è la vita “ordinaria” o “vera”. È un allontanarsi da quella per entrare in una sfera temporanea di attività con finalità tutta propria. Già il bambino sa perfettamente di “fare solo per finta”, di “fare solo per scherzo”».²⁵⁰

La finzione è quindi una parte fondamentale del gioco, che viene condivisa da tutti i partecipanti: un «fare per finta» che già il bambino conosce consapevolmente e che può esistere solo in funzione di un accordo assoluto tra tutti i partecipanti. La finzione è infatti basata sull'illusione di verità, che come ben sottolineato da Huizinga, viene distrutta dalla seppur minima infrazione alle regole del gioco. Scrive infatti l'autore a proposito del guastafeste, colui che: «Sottraendosi al gioco questi svela la relatività e la fragilità del mondo-del-gioco in cui si era provvisoriamente rinchiuso con gli altri. Egli toglie al gioco l'illusione, l'*inlusio* (che corrisponde in realtà a *l'essere nel gioco*), espressione piena di significato».²⁵¹

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 11.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 15.

Un'illusione che è insieme una rappresentazione, un mettere in immagini e in codici di comportamento una data e supposta «realtà altra»:

«Nella vita dei bambini una siffatta rappresentazione è già per tempo piena di fantasia. Essi rappresentano qualche cosa di diverso, di più bello, di più elevato, di più pericoloso di quel che sogliono essere. Essi sono o principe o padre, o brutta strega o tigre. Il bambino può essere dominato da un'emozione tale da raggiungere lo stato del credere-di-essere, senza perdere completamente la coscienza della "realtà consueta". Il suo rappresentare è un apparente realizzare, un immaginare, cioè un rappresentare o esprimere in immagini».²⁵²

Questo creare una realtà altra, questa presa di distanza dalla realtà che con quest'ultima non vuole avere, apparentemente, nessun legame, è però una necessità per l'essere umano. Un necessario intervallo, «intermezzo», sospensione, interruzione. Dove, come visto, finzione, illusione, immaginazione, rappresentazione sono i termini fondamentali della questione. Prosegue infatti l'autore nella sua analisi delle funzioni del gioco:

«Così almeno ci si presenta il gioco, considerato in sé e in un primo tempo: un intermezzo alla vita quotidiana, una ricreazione. Ma già proprio per essere un ripetuto ritorno al divario, il gioco si fa accompagnamento, completamento e parte della vita in generale. Adorna la vita e la completa e come tale è indispensabile. È indispensabile all'individuo, in quanto funzione biologica, ed è indispensabile alla collettività per il *senso* che contiene, per il significato, per il valore espressivo, per i legami spirituali e sociali che crea, insomma in quanto funzione culturale».²⁵³

Questa necessità dell'uomo di creare un'interruzione al fluire della realtà quotidiana, una dimensione evasiva, un mondo immaginario, che contenga al suo interno regole e principi suoi propri ed innegoziabili, viene ricondotta, nel pensiero dell'antropologo della performance Victor Turner, a quel che Arnold Van Gennep definì nel celebre *The Rites of Passage*²⁵⁴ come uno spazio *liminale* (o *liminoide*).

Seguendo ancora la definizione di Johan Huizinga infatti si possono rintracciare ulteriori caratteristiche del gioco che lo rendono partecipe della celebre definizione antropologica: il gioco si situa infatti, secondo Huizinga, in uno spazio e in un tempo determinati, che hanno una durata limitata nel tempo e una precisa definizione di spazio, accettata da tutti convenzionalmente. Scrive infatti Huizinga: «Il gioco si isola dalla vita ordinaria in luogo e

²⁵² *Ibidem*, p. 18.

²⁵³ *Ibidem*, p. 12.

²⁵⁴ Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. Manika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

durata. Ha un terzo contrassegno nella sua indole conchiusa, nella sua limitazione. Si svolge entro certi limiti di tempo e di spazio. Ha uno svolgimento proprio e un senso in sé».²⁵⁵

In durata perché: «Il gioco comincia e a un certo momento è finito. Mentre ha luogo c'è un movimento, un andare su e giù, un'alternativa, c'è il turno, l'intrigo e il disbrigo».²⁵⁶

Ma anche in luogo:

«Notevole più ancora della sua limitazione nel tempo, è la sua limitazione nello spazio. Ogni gioco si muove entro il suo ambito, il quale, sia materialmente, sia nel pensiero, di proposito o spontaneamente, è delimitato in anticipo. Come formalmente non vi è una distinzione tra un gioco e un rito, e cioè il rito si compie con le forme stesse d'un gioco, così formalmente non si distingue il luogo destinato al rito da quello destinato al gioco. L'arena, il tavolino da gioco, il cerchio magico, il tempio, la scena, lo schermo cinematografico, il tribunale, tutti sono per forma e funzione dei luoghi di gioco, cioè uno spazio delimitato, luoghi segregati, cinti, consacrati sui quali valgono proprie e speciali regole. Sono dei mondi provvisori entro il mondo ordinario, destinati a compiere un'azione conchiusa in sé».²⁵⁷

Ed è a partire da un'analisi antropologica della ritualità che Victor Turner arriva a definire la sua antropologia della performance, dove un concetto chiave perché sia il rito che la performance possano avere luogo è la *liminalità*.

A partire dal celebre saggio di Van Gennep, Turner individua infatti le caratteristiche fondamentali del rito di passaggio che l'autore estende alla ritualità tutta, come scrive nel suo testo chiave *Dal rito al teatro*:

«Personalmente io sono stato indotto allo studio dei generi simbolici nelle società di vaste dimensioni da alcune implicazioni del lavoro di Arnold Van Gennep (che si basava principalmente sui dati di società di piccole dimensioni) nel suo libro *Rites de Passage*, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1909. [...] Io ho cercato di ritornare all'accezione originaria di Van Gennep considerando pressoché tutti i tipi di rituale come strutturati secondo la forma processuale del *passaggio*. Ma che cosa significa questo termine? Van Gennep, come è noto, distingue tre fasi nel rito di passaggio: la *separazione*, la *transizione* e l'*incorporazione*. La prima fase, la *separazione*, delimita nettamente lo spazio e il tempo sacri da quelli profani o secolari. [...] Nel corso della fase intermedia di *transizione*, che Van Gennep chiama «margine» o «limen» (che significa «soglia» in latino), i soggetti rituali attraversano un periodo e una zona di ambiguità, una sorta di limbo sociale che con gli status sociali e le condizioni culturali profani ad esso precedenti o successivi, ha in comune pochissimi attributi, benché a volte di importanza cruciale. [...] La terza fase, che Van Gennep chiama «aggregazione» o «incorporazione», comprende fenomeni e azioni simbolici che rappresentano il raggiungimento da parte dei soggetti della loro nuova posizione, relativamente stabile e ben definita nel complesso della società».²⁵⁸

²⁵⁵ J. Huizinga, *Homo Ludens*, op. cit. p. 13.

²⁵⁶ *Ivi.*

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 13-14.

²⁵⁸ V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1982, pp. 54-55.

Seguendo le tracce di Van Gennep, Turner delinea quindi un movimento che procede da una separazione nello spazio e nel tempo, come già anche nella formulazione di Huizinga, per poi attraversare una zona liminale, una soglia, una transizione dove la «vita normale» è sospesa, in virtù della creazione di un nuovo ordine, l'ultima fase del rito che Van Gennep chiama «aggregazione».

Per Turner la fase liminale è la più interessante perché momento di estrema creatività dove avviene una grande e potenziale trasformazione, dell'individuo e della società. Scrive infatti Turner: «Io invece sono del parere che l'essenza della liminalità, la liminalità *par excellence*, consista nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o 'ludica' dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile».²⁵⁹

Lo spazio liminale, che Van Gennep aveva definito come il momento intermedio di un rito di passaggio, è in Turner spazio centrale della propria analisi che si muove dal territorio del rito appunto a quello del teatro.

Turner identifica due diversi termini, però: *liminale* e *liminoide*, riferendosi al cambiamento avvenuto nelle società post moderne rispetto alle comunità tribali, cui l'accezione originaria di *liminale* fa riferimento. Nelle società tribali infatti non esiste una netta separazione tra il lavoro, il gioco e lo svago, come sostiene Turner. Le tre dimensioni sono continuamente intersecate e garantite dalla ciclica ripetitività che accompagna questo tipo di società.

Con l'avvento della società industriale, e la grandezza sempre crescente dei centri urbani, si introduce nella vita sociale una separazione netta tra i tre ambiti, che permette, paradossalmente, che quella zona di invenzione ludica che è la liminalità assuma un ancor più grande potenziale innovativo. Nelle società tribali infatti l'aspetto predominante è la volontà di conservazione dello *status quo*, quindi anche i riti si costituiscono come momenti determinati, che non a caso hanno un inizio ed una fine ben precisi, seguiti poi da un ritorno di tutti i partecipanti allo stato «normale», o meglio antecedente al rito stesso. Scrive Turner: «Le innovazioni tecniche sono prodotti delle idee, prodotti che voglio chiamare il *liminoide* (l' '-oide' qui deriva dal greco *-eidos*, forma, modello, e significa 'rassomigliante a'; il 'liminoide' *assomiglia* al liminale senza essere identico ad esso)».²⁶⁰

A partire dalla separazione post industriale di lavoro e gioco, dove: « [...] il 'lavoro' è considerato come il regno dell'adeguamento razionale dei mezzi ai fini, dell' 'oggettività', mentre al 'gioco' si pensa come a una dimensione separata da questo regno essenzialmente 'oggettivo', e quindi in quanto ne è l'opposto, come a qualcosa di 'soggettivo', libero da

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 61.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 68.

costrizioni esterne, come a un luogo dove si può ‘giocare’ con ogni e qualsiasi combinazione di variabili».²⁶¹, si specifica un’ulteriore definizione, o separazione: quella tra lavoro e svago nata anch’essa con l’avvento della società industriale. Scandendo in modo preciso e definito il ritmo di vita del lavoro come separato dal ritmo della vita «privata» o dal «tempo libero», si costituisce una zona mediale, che è quella dello svago, che Turner definisce «[...] come complemento o come ricompensa dal lavoro».²⁶²

Il sorgere dello svago è stato possibile in virtù di due condizioni della vita moderna: l’assenza di una regolazione delle attività della società mediante obblighi rituali comuni, poiché alcune attività diventano scelte individuali, comprese il lavoro e lo svago; la seconda condizione è, come detto, una scansione precisa e non arbitraria dell’orario e dello spazio del lavoro, da cui nasce, per contrasto, il tempo libero, lo svago.

Svago a cui Turner dedica una definizione che riunisce molte delle categorie prese in analisi fin ora: il gioco, la liminalità, una separazione, o interruzione, della realtà con i suoi codici normativi:

« Il tempo di svago è associato a due tipi di libertà, la “libertà da” e la “libertà di”, per rifarsi alla celebre definizione di Isaiah Berlin: *a)* esso rappresenta la *libertà da* un mucchio di obblighi istituzionali, imposti dalle forme fondamentali dell’organizzazione sociale, in particolare da quella tecnologica e burocratica; *b)* per ciascun individuo esso significa *libertà dai* ritmi forzati e cronologicamente regolati della fabbrica o dell’ufficio, e la possibilità di recuperare e godere di nuovo dei ritmi naturali, biologici. Ma lo svago è anche: *a)* *libertà di* accedere ai mondi simbolici del divertimento, degli sport, dei giochi e dei diversivi di qualsiasi genere e addirittura di generarne di nuovi. Inoltre lo svago è *b)* *libertà di* trascendere le limitazioni imposte dalla struttura sociale, libertà di giocare [...] con idee, fantasie, parole (da Rabelais a Joyce e Samuel Beckett), con il colore (dagli impressionisti all’Action painting e all’Art Nouveau), e con le relazioni sociali, nei rapporti di amicizia, negli esercizi di sensitività, negli psicodrammi e in altri modi. Qui il carattere ludico e sperimentale è molto più evidente che nei riti e nelle cerimonie delle società tribali o agricole».²⁶³

È quindi una zona di sospensione, quella dello svago, che si costituisce i termini oppositivi con le obbligazioni del lavoro, ma che contiene al suo interno il grande potenziale creativo ed innovativo del *limina* che accomuna l’arte, la poesia, il teatro, la musica, la pittura e la scienza, ma che, soprattutto, fa del proprio carattere ludico un elemento fondante per la sua costitutiva creatività.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 71.

²⁶² *Ibidem*, p. 73.

²⁶³ *Ibidem*, p. 74.

Ma a differenza dei processi rituali delle società tribali, le attività di svago, che Turner definirà in seguito *liminoidi*, sono caratterizzate dalla libera scelta, e da una predominante dimensione ludica, anche se, come già sottolineato da Huizinga, questa non esclude la serietà. Come sottolinea infatti Turner:

«Esattamente quello che fanno i membri di una tribù quando fabbricano maschere, si travestono da mostri, ammucciano simboli rituali disparati, invertono o fanno la parodia della realtà profana dei miti e delle leggende popolari, è ripetuto dai generi di svago delle società industriali quali il teatro, la poesia, il romanzo, il balletto, il cinema, lo sport, la musica classica e rock, le arti figurative, la pop art ecc.: essi *giocano* con i fattori della cultura, raccogliendoli in combinazioni solitamente di carattere sperimentale, talvolta casuali, grotteschi, improbabili, sorprendenti, sconvolgenti».²⁶⁴

Le forme simboliche che vengono messe in gioco dalle ritualità culturali post moderne sono però più complesse e, spesso sottolinea Turner, non sono volte alla riproduzione del ciclo della vita, ma ad una sua interruzione, per attuare cambiamenti.

Ciò che accomuna entrambe le forme è quest'idea di sospensione, interruzione, mondo altro, dove ci ricorda Turner: « [...] la parola intrattenere, *entertain*, deriva dall'antico francese *entretenir*, 'tenere separato', cioè creare uno spazio liminale o liminoide nel quale le performances possano aver luogo».²⁶⁵ *Limina* è quindi soglia, passaggio, sospensione, interfaccia temporale «[...] le cui proprietà costituiscono il parziale capovolgimento di quelle dell'ordinamento già consolidato su cui si fonda qualsiasi 'cosmos'».²⁶⁶ Non a caso, quindi, tra le forme d'evasione che si situano in spazi liminali, l'analisi di Turner arriva al teatro e quella di Huizinga alla poesia e all'arte.

Huizinga infatti, dopo aver stabilito il rapporto col gioco in molte forme della vita umana (diritto, sapere, guerra, filosofia) si dedica alla definizione della relazione tra gioco e poesia, che, come lui stesso scrive è una questione di primaria importanza:

«Parlando delle origini della filosofia greca, nel loro rapporto con le antichissime sacre competizioni di saggezza, ci si trova già a vagare sui confini tra religione e poesia. Torna quindi utile esaminare ora la questione dell'essenza della creazione poetica. In certo senso questa questione costituisce il tema centrale in uno studio sui rapporti fra gioco e cultura. Mentre infatti religione, scienza, diritto, guerra e politica, in forme più finemente organizzate di vita sociale, sembrano perdere via via i loro contatti col gioco che furono così vivi e pieni di stadi primitivi di cultura, il poetare invece, nato nella sfera ludica, non se ne allontanerà mai definitivamente. *Poiesis* è una funzione ludica».²⁶⁷

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 80.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 81.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 82.

²⁶⁷ Huizinga, J., *Homo ludens*, op. cit. p. 140.

Ma come Huizinga precisa poco dopo la poesia, e l'arte, sono, come il gioco, assolutamente necessarie, vitali per una società:

«Per giungere a questa nuova comprensione è necessario anzitutto sapersi libere dall'idea che la poesia debba avere soltanto una funzione estetica, oppure sia spiegabile o comprensibile su basi estetiche. La poesia in ogni civiltà fiorente e viva, e soprattutto in uno stato arcaico di cultura, è una funzione vitale, una funzione sociale e liturgica. Ogni poesia antica è contemporaneamente culto, sollazzo, gioco di società, abilità, saggio o indovinello, grave insegnamento, persuasione, incantamento, divinazione, profezia, contesa».²⁶⁸

Gioco della parola, mondo poetico completamente autonomo dalla realtà, e al tempo stesso distanza necessaria. Come Huizinga, anche Turner si sposta dall'analisi delle forme rituali a quelle dell'arte performativa, che, come visto, sono assimilate dalla creazione di uno spazio di sospensione, liminale. Il teatro stesso diventa quindi un luogo di confine, una zona di sospensione: la creazione di un luogo di comunicazione collettiva dove è possibile la condivisione del patrimonio di storie, tragedie, accadimenti, tensioni, narrazioni che attraversano un territorio.

Turner sottolinea come il carattere liminale apra alla possibilità di una rielaborazione da parte di chi assiste alla performance: l'essenza di questo spazio «aperto sull'interno e sull'interno» consiste dunque nella creazione, nell'invenzione di forme altre per rielaborare il dramma sociale. E apportare dunque una trasformazione del contesto in cui questo accade.

Scrivono Zanini, citando Turner:

«È proprio in questo coacervo di esperienze che si può trovare l'essenza della liminarietà, che consiste nella "scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o 'ludica' dei medesimi in ogni qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra". [...] E nel teatro, più che in altri ambiti, questo vuol dire avere la possibilità di poter raccontare un conflitto, anche molto violento, riproponendolo allo stesso tempo all'esterno, verso quella stessa società che lo ha innescato in maniera continuamente provocatoria».²⁶⁹

Lo spazio liminale in quanto zona di sospensione ha dunque due elementi connotanti: in primo luogo, è momento di condivisione collettiva, tra azione performativa e ricezione, dove la performance stessa viene trasformata dallo spettatore e viceversa. In secondo luogo è la possibilità concreta di una connessione tra esterno ed interno, tra realtà e finzione, tra dramma sociale e creazione.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 141.

²⁶⁹ P. Zanini, *I significati del confine*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1997 p. 148.

Ed è proprio in questo rapporto tra realtà e finzione che vorrei situare la ricerca: il concetto di evasione delineato fin ora si costituisce come la creazione di un mondo autonomo, distaccato dalla realtà, caratterizzato da una spazialità e temporalità proprie e conchiuso in sé, che fa della finzione e dell'immaginazione le proprie facoltà cardine, che possano costruire un ordine con delle regole accettate consensualmente da tutti i partecipanti. Ritornando alla definizione di Huizinga del gioco:

«Dobbiamo partire dalla nozione di «gioco» così come è familiare a «noi», coincidente cioè con le parole che nella maggior parte delle lingue europee moderne corrispondono con qualche variante a tale nozione. Ci è parso di poterla circoscrivere come segue: gioco è un'azione, o un'occupazione volontaria, compiuta entro certi limiti definiti di tempo e spazio, secondo una regola volontariamente assunta, e che tuttavia impegna in maniera assoluta, che ha un fine in se stessa; accompagnata da un senso di tensione e di gioia, e dalla coscienza di “essere diversi” dalla “vita ordinaria”. Così determinata, la nozione sembra adatta a comprendere tutto ciò che chiamiamo gioco, di animali, di bambini, di forza, d'intelligenza, d'azzardo, rappresentazioni ed esecuzioni. Ci è parso di poter considerare questa categoria “gioco” quale uno dei più fondamentali elementi spirituali della vita».²⁷⁰

Mi interessano quindi, in rapporto all'arte performativa, tutte quelle forme che fanno appello alle strutture autonome della poesia, della drammaturgia, della scrittura scenica intesa anche come scrittura performativa (quindi corporale o coreografica, ad esempio) che non si fondano direttamente su una riproduzione fedele della realtà. Vorrei definire come forme evasive quelle forme teatrali e performative che non si rifanno ad una rappresentazione diretta della realtà, come accade nel caso del film documentario, ad esempio, o nel teatro civile di narrazione: in questi due esempi citati, la realtà si fa protagonista diretta della creazione, in forme di rappresentazione che lasciano il minor spazio possibile alla finzionalità.

La lingua utilizzata, teatro o cinema, si fanno strumento e veicolo di rappresentazione diretta della realtà. È certo che tutte le forme di rappresentazione artistica sono in un dialogo costante e profondo con la realtà propria di riferimento, in cui nascono e cui fanno appello.

Mi interessa però qui definire un rapporto altro con la realtà, che in prima istanza parrebbe non avere nessun legame diretto: mondi poetici creati come autonomi, conchiusi in sé, cesellati intorno a *fabulae* e archetipi e narrazioni che provengono dal bagaglio culturale antico e contemporaneo e non da scritture in «presa diretta».

La classica metafora del teatro come «specchio del mondo» di shakespeariana memoria viene ripresa da Victor Turner in termini molto interessanti per questo tipo di discorso.

Turner ricorda come il termine inglese per definire l'azione scenica sia *Act*, parola che

²⁷⁰ J. Huizinga, *Homo ludens*, op. cit. p. 35.

contiene in sé diversi e molteplici significati. Scrive infatti Turner:

«*Acting*, come tutte le parole ‘semplici’ anglosassoni, è una parola ambigua: può significare fare delle cose nella vita quotidiana, oppure eseguire una performance sulla scena o in un tempio. Può aver luogo in circostanze ordinarie o straordinarie. Può essere un modo di operare e di muoversi, come l’ ‘azione’ di un corpo o di una macchina; oppure può essere l’arte e la professione di recitare dei drammi. Può essere il massimo della sincerità [...] o il massimo della finzione, quando si ‘recita una parte’ per nascondere qualcosa o per dissimulare. [...] Perciò *acting* è insieme lavoro e gioco, solenne e ludico, finzione e verità, il nostro traffico e commercio mondano e ciò che facciamo o a cui assistiamo nel rituale o nel teatro».²⁷¹

Questa ambiguità del fare teatrale è ben riassunta, come menzionato poco sopra, nella metafora del *teatro speculum mundi*: come ben sottolinea Turner, l’atto teatrale è sempre «riflessivo», ovvero riflesso della realtà, che a sua volta produce però effetti in chi guarda, quindi una sorta di «doppia riflessività». Scrive Turner:

«[...] le opere teatrali, tanto le commedie di Aristofane quanto le tragedie di Eschilo e di Sofocle, sono, per usare i termini di Geertz, ‘metacommenti sociali’ sulla società greca contemporanea, cioè, *qualunque sia la natura delle loro trame* (corsivo mio, ndr), derivino esse dal mito o da presunti resoconti storici, sono intensamente ‘riflessive’. Se erano ‘specchi messi di fronte alla natura’ (o meglio alla società e alla cultura) erano specchi *attivi* (di nuovo questa parola propulsiva!), specchi che vagliavano e analizzavano gli assiomi e i presupposti della struttura sociale, isolavano i mattoni della cultura e talvolta li usavano per costruire nuovi edifici».²⁷²

Specchi quindi che, qualsiasi trama o fabula mettano in scena, riflettono attivamente un’immagine della società che li ha «messi al mondo» producendo a loro volta un effetto riflessivo in chi li guarda.

Ma la parte più interessante del discorso di Turner, a mio avviso, è di poco successiva: Turner sostiene infatti che lo specchio non riflette necessariamente l’immagine come si presenta, ma che la può deformare, moltiplicare, ingrandire o rimpicciolire e che proprio dentro la deformazione sta il più alto livello di produzione di reattività, di identificazione e riflessione conseguente.

«In una cultura complessa sarebbe possibile considerare l’insieme dei generi della performance e della narrazione come modalità attive ed agenti (*active and acting*) della cultura espressiva, come una sala degli specchi o meglio degli specchi magici (piani, convessi, concavi, a cilindro, convesso, a sella o matrice, per prendere a prestito le nostre metafore dalla scienza delle superfici riflettenti) in cui i problemi, le questioni e le crisi sociali (dalle *causes célèbres* ai mutamenti delle relazioni categoriali macrosociali fra i

²⁷¹ V. Turner, *Dal rito al teatro*, op. cit. p. 183.

²⁷² *Ibidem*, p. 185.

sessi e le fasce d'età) vengono riflessi sotto forma di immagini molteplici, trasformati, valutati o diagnosticati in opere tipiche di ciascun genere, poi trasferiti in un altro genere in grado di indagarne meglio certi aspetti, finché molte sfaccettature del problema non siano state illuminate e rese accessibili a una consapevole azione risoltrice. In questa sala degli specchi i riflessi sono molteplici, alcuni ingrandiscono, altri rimpiccioliscono, altri ancora deformano i volti che si specchiano, ma sempre in modo da provocare nella mente di chi li guarda, non soltanto pensieri, ma anche potenti emozioni e la volontà di modificare l'andamento delle faccende quotidiane. Infatti a nessuno piace vedersi brutto, sgraziato o nano. Le deformazioni nello specchio provocano la riflessività».²⁷³

Deformazione che si fa possibile, aggiungerei, attraverso il mondo della finzione e dell'immaginazione, nella creazione e moltiplicazione che l'evasione rende possibile.

Dove, insegna Didi-Huberman con Hannah Arendt, l'immaginazione è essa stessa facoltà politica: «[...] l'imagination 'est un faculté *politique*. [...] Nous ne sommes ni dans la fusion communelle, ni dans la vérité consensuelle, ni dans la proximité sociologique. Nous tentons, au contraire, d'imaginer à quoi rassemblerait notre pensée si elle était *ailleurs*'».²⁷⁴

3.3 Performance in stato d'eccezione: quando testimonianza ed evasione coincidono.

«Solo interrompendo il fluire omogeneo del tempo
degli eventi umani, attraverso storie contingenti e contestabili,
è possibile ancora praticare una "politica visionaria"
nella quale nuovi soggetti politici possono avere
la possibilità di imprimere la loro traccia impreveduta.»

Olivia Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane nella modernità*.

«Considerate la vostra semenza:

Fatti non foste per viver come bruti,

Ma per seguir virtute e conoscenza. »

Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno, Canto XXVI*.

Quali sono le strutture formali che caratterizzano la testimonianza? A quale tempo appartiene, al passato o al presente? Entro quale registro comunica, in quello della realtà o in quello della finzione? Esiste una letteratura scientifica in merito che si è occupata dell'argomento, osservando come i territori toccati da *stati d'eccezione* siano caratterizzati da una produzione culturale che si può leggere secondo la categoria predominante d'analisi della testimonianza.

²⁷³ *Ibidem*, p. 187.

²⁷⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit. p. 201.

La necessità di tramandare una memoria, di raccontare il proprio tempo, l'esperienza che attraversa la condizione umana durante uno *stato d'eccezione* è una peculiarità sostanziale della produzione culturale. Questa necessità riporta la produzione culturale ad un confronto con l'impegno civile, ad un'adesione al proprio territorio e ai suoi accadimenti sociali e politici, spesso considerata di segno completamente opposto ad opere d'evasione, che apparentemente non si occupano del rapporto che intercorre tra l'arte e la società cui si rivolge e di cui è, appunto, testimone.

Paradigmatiche di questa necessità della produzione culturale in *stato d'eccezione* sono le parole di Primo Levi: «Il bisogno di raccontare agli «altri», di fare gli «altri» partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari [...]».²⁷⁵

Accanto a questo esempio, la letteratura scientifica è prolifica di testimonianze di autori ed intellettuali che abbiano vissuto *stati d'eccezione*; tuttavia tali esempi sono caratterizzati da un aspetto di posterità oppure da un'analisi condotta a distanza: queste produzioni culturali intrattengono infatti un rapporto di testimonianza a posteriori, o in distanza, con lo *stato d'eccezione* a cui fanno riferimento.

Come ci ricorda Primo Levi l'opera di testimonianza appartiene al tempo della memoria, del ricordo, un tempo posteriore in cui condensare nella parola detta la presunta *indicibilità* ed *inimmaginabilità* di Auschwitz. Ricostruire attraverso l'opera la possibilità di una parola, di un'esistenza, riaffermare il valore necessario della memoria e della testimonianza stessa.

Un tempo posteriore, quindi, che affida alla ricostruzione della memoria la traducibilità dell'esperienza vissuta. Come scrive Primo Levi stesso nel prologo di *Se questo è un uomo* benché l'idea, e la necessità, di testimoniare l'accaduto fosse già presente in lui all'interno del Lager, è solo a posteriori che l'autore ha potuto sigillarlo all'interno dell'opera letteraria:

«Mi rendo conto e chiedo venia dei difetti strutturali del libro. Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso è nato già fin dai giorni del Lager. Il bisogno di raccontare agli “altri”, di fare gli “altri” partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari; il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore. Di qui il suo carattere frammentario: i capitoli sono stati scritti non in successione logica, ma per ordine di urgenza. Il lavoro di raccordo è stato svolto su piano, ed è *posteriore*. (*corsivo mio, ndr*) Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato».²⁷⁶

²⁷⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, op. cit. p. 9.

²⁷⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo*, op. cit. pp. 7-8.

Un'opera condotta a distanza, come puntualizza in *I sommersi e i salvati* lo stesso Levi, che necessita quindi di una attenta ricostruzione per riportare non una verità, ma una testimonianza che possa «salvare» la realtà di quell'esperienza, altrimenti a rischio di estinzione. Una lingua quindi che si situa, apparentemente, nel territorio del racconto diretto, della rappresentazione fedele alla realtà, dove niente «è inventato», che sia quindi il più possibile onesto a se stesso, e che possa esprimere nel dettaglio l'atrocità dell'esperienza vissuta. Scrive ancora Levi: «Questo libro è intriso di memoria: per di più, di una memoria lontana. Attinge dunque ad una fonte sospetta, e deve essere difeso contro se stesso. Ecco: contiene più considerazioni che ricordi, si sofferma più volentieri sullo stato di cose quale è oggi che non sulla cronaca retroattiva».²⁷⁷ Levi si affida a «considerazioni» più che a ricordi, cercando quindi di usare una lingua secca, distaccata, che possa essere veicolo di rappresentazione di quell'esperienza già «lontana». Tra gli altri, Victor Hugo, Primo Levi, Hannah Arendt, dialogano nelle loro opere con la memoria, con il senso profondo di testimonianza, tradotto in forme culturali differenti, come il romanzo, il saggio, la poesia: Victor Hugo pubblica *L'Année terrible* nel 1872, a seguito della conclusione della Comune di Parigi e nella distanza del proprio esilio volontario a Bruxelles; Primo Levi concepisce *Se questo è un uomo* durante la prigionia nel Lager ma lo redige nella sua forma definitiva e completa subito dopo la liberazione; Hannah Arendt abbandona la Germania nel 1933, stabilendosi prima in Francia e poi, nel 1941, negli Stati Uniti e da quella distanza geografica e d'esperienza inizia la stesura di *L'immagine dell'inferno – scritti sul totalitarismo*, testo che dà inizio alla riflessione dell'autrice sul dispositivo totalitario.

Nella tradizionale letteratura scientifica, l'opera di testimonianza è caratterizzata dunque da queste due forme: la posteriorità rispetto allo stato d'eccezione cui fa riferimento e l'adesione alla realtà.

Un tempo non sincronico e il tentativo di restare dentro l'ambito semantico della verità, o meglio del racconto diretto della realtà.

Cosa succede quando invece la testimonianza, attraverso la produzione culturale, è coeva allo stato d'eccezione di cui testimonia?

Nell'interessante analisi di Olivia Guaraldo, la filosofa propone una definizione quasi aporetica, secondo la più classica letteratura scientifica, della testimonianza: Guaraldo sostiene che la testimonianza, per comprendere e rendere racconto l'atrocità della realtà, si debba dotare di un certo grado di finzione. Ma l'opera di finzione non è, per sua natura, antitetica alla rappresentazione della realtà? L'opera di finzione è per definizione scollata dal

²⁷⁷ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, op. cit. p. 23.

reale, perché non si preoccupa della verità ma procede per invenzioni ed è usualmente inserita in un altro ambito dell'esperienza, che potremmo definire quello dell'evasione.

L'opera di Guaraldo, più volte citata in quest'analisi, cerca di dare conto del valore politico della narrazione, e dedica un interessante capitolo a quelle che la filosofa definisce *Storie superstiti*, ovvero opere di testimonianza. In un'intensa analisi, Guaraldo procede alla definizione dell'opera di Primo Levi, in relazione alla struttura formale della narrazione di cui lo scrittore e testimone ha deciso di dotarsi. Dove, come primo dato fondante, sta la scelta di Levi di affidare la propria testimonianza non a un' «opera da storico», ma alla letteratura. Ad un'opera artistica più che ad un «oggettivo» lavoro scientifico. Secondo Guaraldo, è esattamente in questo margine aperto tra Storia, storie, oggettività, soggettività, realtà e finzione che si situa il potere produttivo della narrazione di Levi. Scrive infatti Guaraldo: «Nelle sue opere (*di Levi cfr.*), sintomaticamente, le memorie del testimone sono integrate da un certo grado di finzione. Egli, in qualità di testimone oculare, si rende conto di non poter contare su un resoconto distaccato, sterile, per così dire, interamente basato sull'oggettività dei numeri e dei fatti».²⁷⁸

Ma se è vero che il «resoconto» di Levi ha coscienza del suo essere implicato nelle maglie della propria soggettività, al tempo stesso, come l'autore stesso dichiara, la volontà principe che anima la sua scrittura non ha uno scopo meramente estetico, al contrario: Levi precisa, come visto in più occasioni, «una diversa nozione di verità»²⁷⁹ della propria scrittura e testimonianza, dove niente è stato inventato, dove lo scrittore si propone attraverso una scrittura con «un desiderio ossessivo di chiarezza, un uso cristallino della lingua»²⁸⁰ come ben definito da Guaraldo, di restituire un'immagine il più possibile vicina all'esperienza da lui vissuta nel Lager.

Perché, evidenzia ancora Guaraldo:

«[...] egli intende non solo, attraverso essa (la scrittura, *cfr.*) concorrere alla comprensione del “fenomeno lager”, ma anche contribuire a comprendere il presente, discernendo ciò che, di quell'esperienza, può essere considerato passato e ciò che, invece, può accadere di nuovo. In altre parole, il suo racconto, anche se consegnato al mezzo letterario, anziché a quello della conoscenza oggettiva, scientificamente verificabile, pretende una validità che trascende il mero scopo estetico. Nelle prime pagine de *I sommersi e i salvati* emerge una diversa “nozione di verità”. La sua essenza non risiede né nell'evidenza, né nell'adeguatezza, bensì in un complesso dipanarsi di percorsi, la cui rappresentabilità è essa stessa complessa, oscura».²⁸¹

²⁷⁸ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane della modernità*, op. cit. p. 290.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 291.

²⁸⁰ *Ivi.*

²⁸¹ *Ivi.*

Pur non di meno, però, Levi si serve di un «certo grado di finzione». Perché?

Citando Jacques Rancière nel suo *Le parole della storia*, Guaraldo sottolinea come l'omonimia strutturale della parola Storia, in italiano e in francese, rimandi alla sua doppia natura di fatto e racconto, «obiettività scientifica e finzione letteraria»²⁸², che rimane invece separato nelle parole inglesi *History* e *story*, e nei termini tedeschi di *Histoire* e *Geschichte*. Scrive infatti Guaraldo:

«L'ambito proprio del discorso storico, continua Rancière, è uno spazio simbolico nel quale è in gioco la rappresentazione di una realtà di cui non possiamo mai essere sicuri. Lo storico dovrebbe raccontare la Storia rispettandone la costitutiva fragilità, che non può mai essere eliminata, se non al prezzo di una sparizione della Storia stessa. La Storia, infatti, si fonda su una doppia assenza. In primo luogo, essa è assente in quanto trascorsa (si riferisce a ciò che è passato), in secondo luogo è assente perché non è mai accaduta così come il racconto la narra (p. 99). La Storia, in altri termini, è una rappresentazione che imita un'assenza, e non può perciò mai essere vera, trasparente, o perfettamente coincidente con la realtà. La sua poetica imitativa è caratterizzata dalla *diegesis*, un discorso narrato in cui la voce del narratore non è celata agli ascoltatori».²⁸³

La consapevolezza esibita della natura sempre rappresentativa, e quindi, in qualche misura non oggettiva della Storia ne restituisce il valore testimoniale di verità, secondo Rancière; una verità certamente non esaustiva, proprio in virtù di una seconda fondamentale consapevolezza: un'esaustività generale ed assoluta non è possibile, pena il rischio di scivolare in «semplificazioni o generalizzazioni», terrore assoluto di Primo Levi, o, peggio, nel revisionismo e nel dogma. Scrive ancora Guaraldo:

«La Storia, in altri termini, rende possibile un racconto che non riproduce le cose così come sono, gli eventi come sono realmente accaduti. La doppia assenza su cui essa ha costruito le sue fragili fondamenta dev'essere messa in scena proprio come racconto improbabile, inimitabile e quindi vero: "Il soggetto che non è possibile imitare diviene il garante del vero, testimone del fatto che una parola ha avuto luogo, un significato è stato espresso, muto ormai, da fare parlare in un discorso radicalmente altro rispetto a quello della *mimesis* (Rancière, p. 86)"».²⁸⁴

È all'interno di questo discorso aperto tra Storia e storie possibili che la narrazione si inserisce, una narrazione che si fa carico di quel grado necessario di finzione, di immaginazione, utile a poter prendere su di sé il peso della Storia:

«Come Arendt appunto suggeriva, è come se l'arte dello *storytelling*, nei tempi bui (o in stato d'eccezione? *cfr.*), riuscisse a farci da guida, attraverso la finzione,

²⁸² *Ibidem*, p. 277.

²⁸³ *Ibidem*, pp. 277-278.

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 278-279.

nell'inimmaginabile della realtà. Ciò spiega perché, mai come rispetto al tempo della catastrofe, quel che si chiede alla Storia è che essa lasci irrisolta, innanzitutto, la propria costitutiva omonimia di Storia e racconto, di realtà e finzione».²⁸⁵

Il discorso principe nell'analisi di Guaraldo ha però come carattere distintivo un'analisi delle categorie della Storia intesa come passato, come «assenza» del già accaduto, come avvenimento non traducibile in una definizione dogmatica ed assoluta, ma a posteriori. Torno a domandare, cosa succede invece quando invece la testimonianza, attraverso l'arte e la cultura, è coeva allo stato d'eccezione di cui testimonia?

All'interno di *Se questo un uomo* c'è un capitolo che Levi ha nominato *Il canto di Ulisse*. Racconta di una giornata apparentemente qualunque nella sua vita del Lager: Levi è stato affidato ad un lavoro «di lusso», ovvero pulire l'interno di una cisterna interrata. Lavoro di lusso, perché, come spiega l'autore, nessuno controlla il loro operato, ma al contempo si patisce freddo ed umido. Oscilla la scaletta di corda che collega la cisterna all'esterno:

« [...] qualcuno veniva. Deutsch spense la sigaretta, Goldner svegliò Sivadjian; tutti ci rimettemmo a raschiare vigorosamente la parete sonora di lamiera. Non era il Vorarbeiter, era solo Jean, il Pikolo del nostro Kommando. Jean era uno studente alsaziano; benché avesse già ventiquattr'anni, era il più giovane Häftling del Kommando Chimico. Era perciò toccata a lui la carica di Pikolo, vale a dire fantoccio-scritturale, addetto alla pulizia della baracca, alle consegne degli attrezzi, alla lavatura delle gamelle, alla contabilità delle ore di lavoro del Kommando».²⁸⁶

Jean il Pikolo, racconta Levi, è giovane ed intelligente, parla correntemente sia il francese che il tedesco ed in breve tempo è riuscito ad entrare nelle grazie del Kapo del loro Kommando, così da guadagnarsi il ruolo del Pikolo, appunto, che, come spiega oltre Levi:

« [...] la carica di Pikolo costituisce un gradino già elevato nella gerarchia delle Prominenze: il Pikolo (che di solito non ha più di diciassette anni) non lavora manualmente, ha mano libera sui fondi della marmitta del rancio e può stare tutto il giorno vicino alla stufa: "perciò" ha diritto a mezza razione supplementare, ed ha buone probabilità di divenire amico e confidente del Kapo, dal quale riceve ufficialmente gli abiti e le scarpe smesse».²⁸⁷

Jean è, nelle parole di Levi, un :

« [...] Pikolo eccezionale. Scaltro e fisicamente robusto, insieme mite e amichevole: pur conducendo con tenacia e coraggio la sua segreta lotta contro il campo e contro la morte, non trascurava di mantenere rapporti umani coi compagni meno privilegiati; d'altra parte, era stato tanto abile e perseverante da affermarsi nella fiducia di Alex, il Kapo».²⁸⁸

²⁸⁵ *Ibidem*, pp. 287-88.

²⁸⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo*, op. cit. p. 117.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 118.

²⁸⁸ *Ivi*.

Fino a qui, la prosa di Levi rientra in quell' «ossessivo desiderio di chiarezza» che caratterizza la sua opera, in un dettagliato elenco di nomi, spiegazioni delle leggi e delle assurde cause-effetto del sistema lager. Jean il Pikolo è diventato suo amico una settimana prima, durante un raid aereo in cui si sono potuti parlare brevemente; poi, la vita scandita dall'atroce frenesia del Lager gli ha impedito di potersi concedere un tempo per tornare a raccontarsi. Il Pikolo quel giorno, forte del proprio ruolo, decide di assegnare a Levi un incarico piuttosto ambito: andare a prendere la zuppa, un lavoro faticoso ma, per alcuni aspetti, gradevole. Così lo descrive poco oltre l'autore: « Il rancio si ritirava a un chilometro di distanza; bisognava poi ritornare con la marmitta di cinquanta chili infilata nelle stanghe. Era un lavoro abbastanza faticoso, però comportava una gradevole marcia di andata senza carico, e l'occasione sempre desiderabile di avvicinarsi alle cucine».²⁸⁹

Ed ecco che la prosa di Levi inizia a cambiare: « Si arrampicò fuori, ed io lo seguii, sbattendo le ciglia nello splendore del giorno. Faceva tiepido fuori, il sole sollevava dalla terra grassa un leggero odore di vernice e di catrame che mi ricordava una qualche spiaggia estiva della mia infanzia. Pikolo mi diede la stanga e ci incamminammo sotto un chiaro cielo di giugno».²⁹⁰

Cominciano ad emergere, tra le strette maglie del «resoconto», immagini poetiche, la bellezza semplice d'un ricordo d'estate.

Prosegue ancora Levi: «Cominciavo a ringraziarlo, ma mi interruppe, non occorre. Si vedevano i Carpazi coperti di neve. Respirai l'aria fresca, mi sentivo insolitamente leggero».²⁹¹

Levi è «insolitamente leggero», concede allo sguardo la vista delle montagne lontane all'orizzonte, di respirare l'aria fresca di una insolita giornata di Lager.

I due iniziano a camminare, Pikolo è esperto ed ha scelto la via più lunga, perché si possano concedere almeno un ora di marcia senza destare sospetti. Ed iniziano a raccontarsi delle proprie vite, prima e fuori dal Lager.

«Parlavamo delle nostre case, di Strasburgo e di Torino, delle nostre letture, dei nostri studi. Delle nostre madri: come si somigliano tutte le madri! Anche sua madre lo rimproverava sempre di non sapere mai quanto denaro aveva in tasca; anche sua madre si sarebbe stupita se avesse potuto sapere che se l'era cavata, che giorno per giorno se la cavava».²⁹²

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 119-120.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 119.

²⁹¹ *Ivi*.

²⁹² *Ibidem*, p. 120.

Per Pikolo è indifferente parlare francese o tedesco, può «pensare in entrambe le lingue», ma gli piacerebbe imparare l'italiano, e Levi sarebbe contento di insegnarglielo. Così, quasi senza pensare, nella mente di Levi appare Dante, *Il canto di Ulisse* della Divina Commedia, apparso alla memoria apparentemente senza alcun motivo. «...Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente: ma non abbiamo tempo di scegliere, quest'ora già non è più un'ora. Se Jean è intelligente capirà. Capirà: oggi mi sento da tanto».²⁹³ Nell'urgenza di quell'ora rubata all'inferno del Lager, Levi inizia la sua insolita lezione su Dante:

«Chi è Dante. Che cosa è la Commedia. Quale sensazione curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia. Come è distribuito l'Inferno, cosa è il contrappasso. Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Teologia. Jean è attentissimo, ed io comincio, lento e accurato:
Lo maggior corno della fiamma antica
Cominciò a crollarsi mormorando,
Pur come quella cui vento affatica.
Indi, la cima in qua e in là menando
Come fosse la lingua che parlasse
Mise fuori la voce e disse: Quando...»²⁹⁴

Ed è nella volontà di tradurre e spiegare a Pikolo il canto dantesco che vengono le prime afasie, i primi vuoti di memoria, ma anche le prime intuizioni:

«E dopo “Quando”? Il nulla. Un buco nella memoria. “Prima che sì Enea la nominasse”. Altro buco. Viene a galla qualche frammento non utilizzabile: “...la pietà Del vecchio padre, né'l debito amore Che doveva Penelope far lieta...” sarà poi esatto?
...Ma misi me per l'alto mare aperto.
Di questo sì, di questo sono sicuro, sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché “misi me” non è “je me mis”, è molto più forte e audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso».²⁹⁵

Ed ecco qui apparire, affiorare, dentro questa apparentemente distante lezione sulla Commedia, una prima connessione con l'esperienza quotidiana del Lager, «noi conosciamo bene quest'impulso», la necessità di scagliarsi oltre la barriera, la necessità di quell'audacia. Sono arrivati, la prosa poetica prende un fiato, un paragrafo di «resoconto», l'incontro con l'ingegner Levi. Tre frasi e riprende con incalzante urgenza la lezione dantesca:

« “Mare aperto”. “Mare aperto”. So che rima con “diserto”: “...quella compagna Picciola, dalla qual non fui diserto”, ma non rammento più se viene prima o dopo. E anche il viaggio, il temerario viaggio al di là delle colonne d'Ercole, che tristezza, sono costretto a

²⁹³ *Ivi.*

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 120-121.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 121.

raccontarlo in prosa: un sacrilegio. Non ho salvato che un verso ma vale la pena di fermarsi:

...Acciò che l'uom più oltre non si metta.

“Si metta”: dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima, “e misi me”». ²⁹⁶

Qui comincia la consapevolezza che raccontare, spiegare e ricordare l'inferno dantesco, e *Il canto di Ulisse* in particolare, non è venuto per caso: quelle parole, apparentemente così distanti, per epoca, forma, poesia, entrano in uno strano rapporto con l'esperienza che Levi, e Pikolo, stanno vivendo. E si illuminano vicendevolmente, «dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima». Ma ancora non è finito il tempo, e troppe sono le cose da dire, Levi allora è preso da un'urgenza assoluta:

«Quante altre cose ci sarebbero da dire, e il sole è già alto, mezzogiorno è vicino. Ho fretta, una fretta furibonda. Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho *bisogno* che tu capisca:

Considerate la vostra semenza

Fatti non foste per viver come bruti,

Ma per seguir virtute e conoscenza.

Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono. Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe di zuppa sulle spalle». ²⁹⁷

Ed ecco apparire il vero fondamento di questa lezione dantesca: per quanto figlie di un mondo altro, forma poetica per eccellenza, lontana dal mondo del Lager, le parole dantesche parlano di loro, li riguardano; e Levi ha bisogno che Pikolo capisca, un bisogno assoluto; e Pikolo non è buono, ma capisce, anche nel balbettio della memoria di Levi e nella traduzione incespicante, l'importanza di quella lezione universale per loro due, che osano ragionare della propria umanità «con le stanghe di zuppa sulle spalle».

Prosegue Levi, con fretta sempre maggiore, in un incespicare che si fa forma poetica del testo, sintassi che salta, non un punto, da restare senza fiato. Lo sforzo sempre maggiore per ricordare, nella fretta dell'ora che sta per finire, con un'urgenza che supera perfino il più assoluto dei bisogni nel campo, il pasto:

«Darei la zuppa di oggi per saper saldare “non ne avevo alcuna” col finale. Mi sforzo di ricostruire per mezzo delle rime, chiudo gli occhi, mi mordo le dita: ma non serve, il resto

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 122.

²⁹⁷ *Ivi*.

è silenzio. Mi danzano per il capo altri versi: "...la terra lagrimosa diede vento..." no, è un'altra cosa. È tardi, siamo arrivati alla cucina, bisogna concludere:

Tre volte il fé girar con tutte l'acque,

Alla quarta levar la poppa in suso

E la prora ire in giù, come altrui piacque...

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo "come altrui piacque", prima che sia troppo tardi, domani io e lui possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...»²⁹⁸

L'intuizione di Levi avviene grazie al racconto e alla condivisione dell'Ulisse dantesco, come se in quella antica e così «umana e necessaria anacronistica» storia fosse racchiuso il senso ultimo, una rivelazione sul destino che li ha portati a vivere quell'esperienza, la distruzione dell'umano nell'uomo.

Ma il tempo è finito, sono già in fila per la zuppa, e con l'ultimo verso dantesco Levi sceglie di chiudere il capitolo, non a caso: «Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso».²⁹⁹

Se è vero quindi che la testimonianza a posteriori di Levi cerca, per quanto letterariamente, di rendere la verità dell'esperienza in modo diretto, con l'uso di quella lingua cristallina e ossessionata dalla chiarezza, è nella descrizione di un momento di vita interno al campo che il Levi testimone dentro il campo, ancora in un tempo non posteriore, ma coevo alla sua propria esperienza dello stato d'eccezione si serve del canto dantesco per raccontare e spiegare al suo compagno quello che stanno tutti vivendo come prigionieri. Una struttura «evasiva» quindi, che non appartiene alla semantica della testimonianza pura: la lingua dantesca. La stessa urgenza di testimoniare, di capire, è presente in Levi che sa che potrebbe non rivedere mai più il suo compagno «domani potremmo essere morti, allora bisogna che io ti spieghi...», ma per tradurre quell'urgenza, dentro e durante l'esperienza del campo, ha bisogno del celebre passo della Commedia.

Ciò che Levi cerca di restituirci a posteriori è quindi quell'urgenza, il balbettio nella memoria delle terzine impossibili da ricordare, ma necessarie; la traduzione faticosa, che martoria la bellezza della lingua dantesca, la bellezza ed importanza di quelle parole che viene colta, *malgrado tutto*, dal suo compagno.

La testimonianza che viene prodotta durante lo stato d'eccezione, in un tempo ad esso coevo e non posteriore, si alimenta, vive in un binomio che, apparentemente sembra irriducibile, eppure, in questa condizione diventa inscindibile: la convivenza delle due categorie di testimonianza ed evasione. Come già detto poco sopra, l'immaginazione, la finzione

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 123.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 124.

permeano strutturalmente le opere di testimonianza, il racconto della Storia attraverso delle storie. Come ben sottolinea Guaraldo infatti:

«Il lavoro dell'immaginazione consiste proprio in questo: esso non implica la soppressione della realtà, ossia la sua dissoluzione nel testo, bensì la presa in carico della possibilità di comprendere l'inimmaginabile. [...] La realtà di coloro che popolano la zona grigia è indagata attraverso il racconto di storie vissute in prima persona o riferite da altri, seguite da considerazioni [...] Paradossalmente, per stabilire quella realtà, c'è bisogno di finzione. [...] Le storie, a differenza dei concetti, riescono a prendersi carico dei paradossi e dell'assurdità inconcepibile di una realtà senza precedenti, non al fine di neutralizzarli, bensì al fine di lasciarli irrisolti, vivi, sconcertanti».³⁰⁰

Ma è come se nella condizione di contemporaneità allo stato d'eccezione la produzione culturale, artistica, performativa, aumenti il volume, il peso, la necessità di quella facoltà evasiva che è l'immaginazione, e la correlata finzione, per poter raccontare la realtà esperita, qui ed ora.

Come ben detto da Jedlowski:

«Il racconto è un discorso che apre un mondo all'immaginazione. Il narratore è situato in uno spazio e in un tempo determinati, e lo stesso vale per il suo destinatario: ma entrambi sono anche con l'immaginazione in uno spazio e in un tempo diversi, lo spazio e il tempo di un mondo possibile. Questo può essere inteso come coincidente con una parte della vita «vera» (come un episodio di guerra, per chi lo ha vissuto) oppure come un luogo «fantastico» (come un racconto di fate). [...] Tutto l'universo della narrativa si colloca fra questi due poli: da un lato, vi sono i racconti che tendono a testimoniare la vita, dall'altro, quelli che tendono a moltiplicarli con la fantasia».³⁰¹

Ed è proprio quella capacità di moltiplicazione della vita, e dell'esperienza, che l'evasione permette, e concede, alla testimonianza in stato d'eccezione: quel gioco di specchi di cui Turner parla quando cerca di definire il rapporto tra l'atto performativo e la realtà. Specchi deformanti, non solo riflettenti, che ingigantiscono, rimpiccioliscono, amplificano la realtà, riproducendola.

E di specchi si torna a parlare nel dialogo aperto sulla testimonianza tra Agamben e Didi-Huberman. Una stessa immagine ritorna, nelle analisi dei due filosofi, l'immagine – metafora della Gorgona. Agamben ne parla nel suo capitolo dedicato al musulmano: egli è invisibile sia ai compagni che ai gerarchi nazisti; nessuno vuole vedere i musulmani, quasi nessuna immagine li ritrae infatti a posteriori e le testimonianze sono poche e spesso, volutamente, elusive, lacunose. A sua volta, Agamben cita le parole di Primo Levi secondo cui guardare il

³⁰⁰ O. Guaraldo, *Politica e racconto. Trame arendtiane della modernità*, op. cit. p. 307.

³⁰¹ P. Jedlowski, *Il racconto come dimora. «Heimat» e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 24.

musulmano è come «guardare la Gorgona» greca, una visione che dà istantaneamente la morte. Nessuno vuole guardarlo perché più che la morte è temibile varcare la soglia dell' inumanit , che Auschwitz ha dimostrato appartenere ad ogni singolo, come un' anticamera della fine. Anticamera invisibile allo sguardo perch , come la Gorgona,   un' immagine che se vista d  la morte, ma che al contempo, quando si palesa di fronte all' osservatore,   impossibile non guardare. Agamben arriva quindi alla conclusione che:

«Ci  significa che l' impossibilit  della visione- di cui Gorgo   la cifra- contiene qualcosa come un' apostrofe, un richiamo che non pu  essere eluso. Ma allora, come nome del musulmano, "chi ha visto la Gorgona" non   una designazione semplice. Se vedere la Gorgona significa vedere l' impossibilit  di vedere, allora la Gorgona non nomina qualcosa che sta o avviene nel campo, una cosa che il musulmano avrebbe visto e non il sopravvissuto. Essa designa, piuttosto, l' impossibilit  di vedere di chi sta nel campo, di chi, nel campo, "ha toccato il fondo",   diventato non-uomo. [...] Ma che proprio questa non umana impossibilit  di vedere sia ci  che chiama e interpella l' uomo, l' apostrofe da cui l' uomo non pu  distrarsi- questo, e non altro   la testimonianza».³⁰²

Immagine che preannuncia la fine ma che al tempo stesso si fa apostrofe necessaria, appello alla testimonianza.   interessante mettere a confronto la stessa immagine, riletta nell' analisi di Georges Didi-Huberman. In Didi- Huberman, la Medusa e l' azione di Perseo rappresentano la posta in gioco del guardare l' orrore. Se infatti   vero che la Medusa non si pu  guardare, ma che, come sostiene Agamben sia un' immagine che ci chiama, un' immagine che fa appello allo spettatore,   perch  con uno specchio, che ne riflette l' immagine, che Perseo uccide la Gorgona.

Sono dunque il cinema, la letteratura, l' immagine fotografica, il teatro, un doppio possibile che ci permette di guardare quel passato, o presente, per produrne conoscenza, comprensione e memoria, senza perch  cadere nella trappola della paralisi. Del niente   dicibile n  rappresentabile. Ed   lo stesso rimando che Guaraldo fa alla necessaria dose di finzione che   insita nella struttura stessa della testimonianza. Dove, come detto, l' immaginazione   facolt  politica essa stessa.

Quindi, per quanto scientificamente legata alla sfera della necessit  essenziale dell' uomo, della vita, anche collettivamente intesa, l' evasione sembrerebbe essere completamente irriducibile rispetto alla testimonianza. La testimonianza, nell' opera d' arte,   infatti una stretta adesione alla realt , che, in virt  di questo forte legame, produce memoria e cultura; l' evasione invece si basa sul distaccamento come forma all' interno della quale   possibile l' atto creativo, la cultura.

³⁰² G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L' archivio e il testimone*, op. cit. p. 49.

Nel momento in cui gli artisti, autori, intellettuali vivono la condizione d'eccezione e, in risposta alla condizione stessa, si fanno creatori di una produzione culturale questa convive tra testimonianza ed evasione, binomio apparentemente irriducibile eppure, in questa condizione specifica, inscindibile.

PRATICHE

Introduzione.

Esportare la democrazia? Dalle primavere arabe alle transizioni democratiche, tra liberalismo, comunitarismo e Islam.

Rivolta o rivoluzione? Una breve cronologia del caso tunisino.

L'intensità e rapidità degli avvenimenti politici che hanno segnato il 2011 ha reso difficile, in tempi così serrati e brevi, analisi e commenti che rispondessero della estrema sfaccettatura del fenomeno, tutt'ora, in corso. Le cosiddette «Primavere arabe», iniziate con l'incendiarsi della rivolta tunisina del 17 dicembre 2010, hanno segnato l'immaginario politico internazionale: in un rapido contagio, alla Tunisia è seguito l'Egitto, la Libia, la Siria, lo Yemen, il Barhein, con riverberi di mancate rivolte in Palestina, Marocco, Libano. Come sostiene Fulvio Massarelli nel suo reportage *La collera della casbah. Voci di rivoluzione da Tunisi*³⁰³ se è vero che l'evento scatenante degli eventi rivoluzionari che segneranno la Tunisia a partire dal dicembre 2010 è il suicidio su pubblica piazza di Mohamed Bouazizi, giovane diplomatico, di professione commerciante ambulante in nero, che, all'ennesima vessazione da parte della polizia, decide di darsi fuoco di fronte al palazzo del Comune di Sidi Bouzid, il terreno politico che ha permesso il contagio della rivolta che dal centro povero del Paese arriva a toccare tutta la nazione, arrivando da ultimo alla capitale, sono le proteste del 2008 dei minatori di Gafsa, violentemente represses e passate sotto silenzio dalla censura di Ben Alì:

«Nel 2008, dopo la pubblicazione delle liste per l'impiego, nella miniera scoppia una grande rivolta, perché vengono assunti solo gli amici e i parenti degli appartenenti al partito del regime, il *Rassemblement constitutionnel démocratique (Rcd)*, o chi era legato alle clientele del potere locale. Non c'era spazio per centinaia di padri di famiglia e ragazzi, freschi di laurea o usciti dalla scuola di formazione. L'ingiustizia è troppa e Gafsa si rivolta al regime. I quadri bassi del sindacato si precipitano in piazza insieme ai disoccupati e alle loro famiglie. Tuonano i primi slogan contro la disoccupazione e la povertà. Neanche qualche ora e la parola libertà guida i cortei.»³⁰⁴

Nonostante la forte repressione che il regime di Ben Alì metterà in campo, nel resto del Paese la notizia degli scontri, e dei morti, di Gafsa, puniti con il blocco della fornitura d'acqua ed elettricità, non trapela, restando così inascoltata, ma soprattutto, evitando di costituirsi come

³⁰³ F. Massarelli, *La collera della casbah. Voci di rivoluzione da Tunisi*, Agenzia X, Milano 2012.

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 11-12.

una miccia detonatrice per una rivolta che, da Gafsa, potesse coinvolgere la nazione. Perché gli eventi di due anni dopo, saranno animati dalle stesse rivendicazioni, assolutamente politiche: *libertà, dignità e pane*. Ma, come sostiene ancora Massarelli:

«Eppure la rivolta di Gafsa segna uno spartiacque e arricchisce quell'accumulazione di esperienze militanti, memorie di lotta e cultura politica decisive ne momento in cui la città di Sidi Bouzid, dopo l'immolazione di Mohamed Bouazizi, insorge contro il potere centrale. A Gafsa mancava, come sostengono alcuni intervistati, quel pieno sviluppo delle infrastrutture della comunicazione e della cultura di internet fondamentali per diffondere quanto stava avvenendo. [...] Sidi Bouzid è anche questo: l'emersione di una generazione di giovani e giovanissimi [...] attrezzati culturalmente e politicamente per aprire, alimentare e generalizzare la lotta contro il regime. Dalla rete alle curve degli stadi, dalle sedi sindacali ai quartieri di periferia».³⁰⁵

A partire da questo bagaglio d'esperienza politica, da Sidi Bouzid, dopo l'immolazione di Bouazizi, parte una Carovana per la Libertà, che, toccando tutto il Paese, arriverà a Tunisi il 23 gennaio, dando avvio alla prima Casbah, il sit-in permanente di fronte ai palazzi del potere: le date si susseguono freneticamente, come gli eventi che porteranno, il 14 gennaio 2011, alla fuga dell'allora presidente Ben Ali. In seguito alla diffusione delle immagini della protesta di Sidi Bouzid, iniziano gli scontri tra manifestanti e polizia, che causa la morte di moltissimi cittadini, i primi martiri della Rivoluzione: l'8 e 9 gennaio 2011 infatti la polizia spara sulla folla a Kasserine, facendo 20 morti. Ne segue la diffusione della protesta in tutto il Paese, che da sociale si fa politica. Il 13 gennaio, Ben Ali annuncia delle misure di liberalizzazione del regime e si impegna a non presentarsi alle elezioni del 2014: il giorno seguente, 14 gennaio, il presidente lascia il Paese, trovando rifugio in Arabia Saudita. Il 17, il primo ministro uscente, Mohamed Ghannouci, forma un governo d'unione nazionale, comprendente delle personalità dell'opposizione, governo rapidamente contestato dalla piazza, che, come detto, dal 23 gennaio si trova riunita in quella sorta di «*agorà permanente*»³⁰⁶, come la definisce Massarelli, che è la prima Casbah. «Partito da Sidi Bouzid con la Carovana della libertà, il movimento tunisino fa della Casbah il centro della rivoluzione, difendendola dai ripetuti attacchi della polizia, della milizia e dai tentativi dei media mainstream di screditare l'iniziativa di massa».³⁰⁷ Alla prima Casbah, sgomberata dalla polizia con repressione violenta, seguiranno infatti la seconda e la terza, che vedono l'ingresso nella piazza, fino ad ora autonoma da ogni rappresentanza politica, di partiti e sindacato, anche se l'unione durerà poco.

«A Tunisi il primo obiettivo è far cadere il governo di transizione guidato da Mohamed Ghannouci, appoggiato sia dai partiti dell'opposizione storica sia dal sindacato. La prima

³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 12-13.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 17.

³⁰⁷ *Ivi*,

Casbah era infatti autonoma dal sistema dei partiti e della rappresentanza sindacale. Solo durante la seconda Casbah la presenza dei partiti assume rilevanza. Questo rapporto con il movimento, in ogni caso, dura ben poco».³⁰⁸

Il 27 gennaio, i principali rappresentanti del governo benalista vengono espulsi dal governo di Ghannouci, sotto la pressione della prima Casbah. Il 20 gennaio, però, il governo di transizione adotta un progetto di legge d'amnistia generale, permettendo così il rientro in patria, il 30 gennaio, di Rached Ghannouci, leader del partito Ennahda, dall'esilio durato 20 anni. Scrive Francesca Maria Corrao nel suo testo *Le rivoluzioni arabe. La transizione mediterranea*³⁰⁹:

«Il 20 febbraio nasce il movimento pacifico della Casbah 2, tra la pioggia e il freddo, sotto stretta sorveglianza della polizia, che riesce ad ottenere le dimissioni del primo ministro Ghannouci, cui succede l'anziano Béji Caïd Essebsi, ex ministro del governo Burghiba, da anni ormai fuori dai giochi politici: il suo arrivo ha provocato i malumori di buona parte della popolazione che vede in lui il ritorno della vecchia guardia».³¹⁰

Sempre sotto pressione della piazza, il 3 marzo il presidente ad interim Foued Mebazaa annuncia l'elezione, il 24 luglio, di una Assemblea Costituente, poi rimandato alle prime elezioni «democratiche» del Paese, il 23 ottobre 2011, che vedranno alla guida della maggioranza in partito Ennahda. La rapida evoluzione della politica tunisina ha sorpreso, e lasciato spiazzati, molti degli osservatori «specializzati» dell'area: molte sono le domande aperte, di cui la prima a porsi è l'origine e le cause che hanno reso possibile gli eventi, che hanno scompaginato lo scenario internazionale. Una prima analisi vede come centrali fattori demografici ed economici, come scrive Salvo Vaccaro:

«I fattori scatenanti che sono risultati convergenti sino a lanciare la rivolta generalizzata sono stati analizzati disgiuntamente e qui possono essere riassunti con le parole di Renzo Guolo: «la bomba demografica (i giovani sotto i trent'anni sono la maggioranza in molti paesi islamici); la diffusione dell'istruzione che genera aspettative tradite (il ragazzo che immolandosi nelle fiamme ha dato inizio alla rivolta tunisina era un laureato che per campare faceva l'ambulante); la potenza comunicativa della rete (è internet che consente di far circolare materiale o lanciare appelli non solo ai fondamentalisti ma anche a quanti hanno la fortuna di non subire quel *digital divide* che allarga il fossato tra locali e globalizzati); l'azione di una tv come al-Jazeera [...]».³¹¹

E, come giustamente ricorda Corrao, la situazione economica e sociale della Tunisia di Ben Alì non si attesta tra gli standard peggiori dell'area geopolitica nord africana:

³⁰⁸ *Ivi.*

³⁰⁹ M. F. Corrao (a cura di), *Le rivoluzioni arabe. La transizione mediterranea*, Mondadori, Milano 2011.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 124.

³¹¹ S. Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, trad. Adham M. Darawsha, Mimesis, Milano/Udine 2012, p. 2.

«La Tunisia indubbiamente presenta standard di sviluppo umano inimmaginabili in qualsiasi altro paese arabo, non produttore di petrolio: un alto tasso di alfabetizzazione, un insegnamento laico di qualità, erede della tradizione del Collegio Sadiqi, e delle illuminate politiche portate avanti dal ministro dell'Istruzione Mohamed Charfi, una bassa crescita demografica, conseguenza dell'emancipazione femminile garantita dal codice burghibiano. L'episodio di auto-immolazione del giovane di Sidi Bouzid ha messo in luce l'insostenibilità del regime di Ben Alì. [...] È stata, secondo i più, una rivoluzione etica, che si richiama all'ideale della giustizia e della dignità umana».³¹²

Se è vero quindi che tra i fattori scatenanti ci sono bomba demografica e povertà, corruzione ed abuso di potere, ciò che sottolineano molte delle analisi condotte ad oggi è la natura intimamente politica della rivoluzione tunisina, dove la piazza reclama *libertà, dignità e pane*: diritti in ultima istanza, come scrive, tra gli altri, Salvo Vaccaro.

«I testi delle rivolte ci restituiscono invece una ragione tutta politica delle rivolte, incentrate sulla istanza perentoria di beni non negoziabili, quali la *libertà*, la *dignità umana* e la *giustizia sociale*. Non solo pane dunque, ma diritti umani che abbracciano i diritti politici in una curiosa ma interessante inversione rispetto alla storia della progressione della domanda di giuridizzazione che, in Occidente, solo alla fine culmina con la richiesta dei diritti umani senza alcuno scambio di hobbesiana memoria».³¹³

Dove ciò che ha scardinato l'immaginario politico occidentale è una combinazione di presenza biopolitica dei corpi che invadono ed occupano lo spazio pubblico, alle potenzialità della comunicazione multimediale post moderna, in cui, come in molte analisi è stato ricordato ed abusato, il ricorso ai *social network* appare fondamentale e innovativo. Scrive infatti a proposito Salvo Vaccaro:

«Ma la chiave del successo è da rintracciare, per lo più, nella felice capacità di congiungere gli strumenti tecnologici di comunicazione di recente costituzione con la fisicità tutta biopolitica dei corpi in massa che hanno letteralmente saturato lo spazio pubblico del politico nei luoghi urbani dove si è giocata la rivolta».³¹⁴

Definizioni come «la rivoluzione di Facebook» o «Twitter Revolution» sono semplificatore e banalizzanti, perché ciò che la rete, e la cyberdissidenza raccontano, non è solo l'uso del media specifico, ma un modello di resistenza politica fundamentalmente a-gerarchico, orizzontale, rizomatico, che non si avvale di alcun leader politico carismatico, e dominato dalla presenza dei giovani. Come sottolinea ancora Vaccaro infatti:

«Il lascito delle rivolte arabe presenta piuttosto una novità metodologica di estremo impatto collettivo, a maggior ragione perché proveniente da uno spazio politico non del tutto saturato dalle ideologie occidentali, seppure permeate attraverso lo spesso strato del colonialismo e la nefasta coltre postcoloniale. Intendo sottolineare, cioè, la valenza

³¹² F. M. Corrao, *Le rivoluzioni arabe. La transizione mediterranea*, op. cit. pp. 123-124.

³¹³ S. Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, op. cit. p. 11.

³¹⁴ *Ivi*.

orizzontale delle forme organizzative che pubblicamente si offrono nei luoghi della rivolta laddove essa si installa in una dimensione auto-organizzata e su un terreno non prettamente militarizzato».³¹⁵

Il lascito, il segno è una traccia politica che ancora e tuttora permane nella società tunisina, a due anni dalle prime elezioni: ma sembra ancora difficile definire se quello che si è mosso fin ora in Tunisia, come in molti altri paesi del nord Africa, sia una rivolta o una rivoluzione. Forse è ancora presto per rispondere alla domanda, ma l'analisi di Furio Yesi nel suo *Spartakus, Simbologia della rivolta* sembra dare un'importante contributo: ciò che differenzia la rivolta dalla rivoluzione è una diversa esperienza del tempo, dove alla strategia a lungo termine si oppone una sospensione del tempo storico. Come scrive infatti Yesi:

«Usiamo la parola rivolta per designare un movimento insurrezionale diverso dalla rivoluzione. La differenza tra rivolta e rivoluzione non va ricercata negli scopi dell'una o dell'altra; l'una e l'altra possono avere il medesimo scopo: impadronirsi del potere. Ciò che maggiormente distingue la rivolta dalla rivoluzione è invece una diversa esperienza del tempo. Se, in base al significato corrente delle due parole, la rivolta è un improvviso scoppio insurrezionale, che può venire inserito entro un disegno strategico, ma che di per sé non implica una strategia a lunga distanza, e la rivoluzione è invece un complesso strategico di movimenti insurrezionali coordinati e orientati a scadenza relativamente lunga verso gli obbiettivi finali, si potrebbe dire che la rivolta sospenda il tempo storico e instauri repentinamente un tempo in cui tutto ciò che si compie vale per se stesso, indipendentemente dalle sue conseguenze e dai suoi rapporti con il complesso di transitorietà o di perennità di cui consiste la storia. La rivoluzione sarebbe invece interamente calata nel tempo storico».³¹⁶

Dove la transitorietà e la sospensione, se non lasciano spazio ad analisi a lungo termine, permettono però di segnalare almeno due dati fondamentali: la prima, è che, che siano rivolte o rivoluzioni, l'onda di proteste che ha rovesciato i dittatori nord africani segna una frattura politica e storica. Innanzitutto con il passato coloniale: il 2011 sembra sancire la fine di un'epoca, dove ad una vecchia dimensione del potere e dello sguardo, che con Edward Said definiremmo *orientale*, si sostituisce una nuova rappresentazione, che non solo scardina la precedente, ma che vuole- e deve- interrogare l'altra riva del mediterraneo. Come scrive infatti ancora Vaccaro:

«Forse però dobbiamo cogliere nell'onda araba – e a prescindere dalle conclusioni di ciascuna delle rivolte in ogni territorio particolare- uno specifico segno della chiusura di un tempo storico: quello post-coloniale, in cui cioè la fine del modello imperiale di occupazione e controllo diretto dei territori e delle genti, da sottomettere al centro dei vari imperi, modello che dominato l'era moderna del XV secolo sino ad appena sessantenni orsono, ha prolungato, sotto mutate spoglie, i suoi benefici per il centro attraverso l'instaurazione di regimi fittiziamente e maldestramente democratici, occupati da *élites* istruite nelle capitali imperiali, avvezze e disincantate rispetto ai reali metodo di governo

³¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

³¹⁶ F. Jesi, *Spartakus, Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2000, p. 19.

e di dominio, dalla presa violenta del potere al suo mantenimento altrettanto violento sino alla trasmissione, addirittura ereditaria, delle poltrone conquistate».³¹⁷

Sicuramente è un processo ancora aperto e caotico, come sempre sono i periodi che seguono le rivoluzioni, come ricorda Paola Gandolfi nel suo *Rivolte in atto. Dai movimenti artistici arabi a una pedagogia rivoluzionaria*³¹⁸, ma quello che è certo è che si deve aprire (e si è necessariamente aperta) una nuova narrazione rispetto al mondo arabo, sui temi dell'Islam e della democrazia ad esempio, sui quali vigono i discorsi egemoni di un Occidente che ancora vive un presunto primato di sapore coloniale. Scrive infatti Gandolfi:

«La cosiddetta Primavera Araba ha mostrato un mondo in movimento e alle rappresentazioni che nei media occidentali e nella produzione della conoscenza hanno veicolato l'immagine degli arabi si sono aggiunte informazioni, documentazioni, dibattiti, contro-rappresentazioni diffuse sui *blog*, su *youtube*, sui *social network*, ecc. Tutti luoghi, questi, che hanno funzionato come spazi di costruzione del cambiamento attraversati da una gioventù formata e scolarizzata che ha scardinato gli immaginari della riva nord del Mediterraneo».³¹⁹

Una nuova rappresentazione, quindi, che si pone come uno scarto, un inedito per l'Occidente che dovrebbe farsi illuminare dalle nuove pratiche messe in campo nella riva Sud del Mediterraneo. Scrive a proposito Alain Badiou:

«Le rivolte che scuotono il mondo arabo hanno iniziato a farci comprendere ciò che non si manifestava. Il vento d'oriente prevale sul vento di occidente. Fino a quando l'Occidente inoperoso e crepuscolare, la "comunità internazionale" di coloro che si credono ancora i padroni del mondo, continueranno a dare lezioni di buona gestione e di buona condotta a tutta la terra? »³²⁰

³¹⁷ S. Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, op. cit., p. 13.

³¹⁸ «Lo storico Start Schaar- attento conoscitore da quasi cinquant'anni del caso della Tunisia- ricorda che le rivolte di massa e le rivoluzioni solitamente producono confusione e che la storia ci ha mostrato quanto rivoluzioni tra di loro diverse (quali quella russa, francese, cinese) abbiano sempre generato condizioni di instabilità, tensioni e conflitti.» Da Gandolfi, P., *Rivolte in atto. Dai movimenti artistici arabi a una pedagogia rivoluzionaria*, Mimesis edizioni, Milano/Udine 2012, p. 12.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

³²⁰ A. Badiou, *Tunisia, Egitto: quando un vento d'Oriente spazza via l'arroganza dell'Occidente*, in S. Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, pp. 127-131, Mimesis edizioni, Milano/Udine 2012, p. 127.

Primavere arabe: una narrazione orientale.

«Il processo in atto è talmente delicato e talmente rapido che ci richiede, come ricercatori, dei nuovi strumenti di analisi, delle nuove piste di ricerca, delle nuove coordinate per mappare la realtà. Abbiamo bisogno di un nuovo quadro metodologico e bisogna che ce lo inventiamo. Bisogna che ci sia una metodologia nuova, essa stessa creativa e creatrice. »

Mohamed Kerrou³²¹

Di questa «fastidiosa persistenza coloniale»³²², come da definizione di Alain Badiou, è figlia la narrazione che ha contraddistinto, soprattutto nei *media* occidentali, la descrizione e l'analisi del fenomeno delle rivolte del 2011. In un efficace gioco di rimandi storici ed etichette dal gusto pubblicitario di un *brand*, le rivolte vengono tutte accomunate sotto il grande cappello delle «Primavere arabe». Come da molti studiosi ed intellettuali è stato puntualizzato, il rimando storico diretto va alla «Primavera dei popoli» del 1848 (più che alla primavera di Praga del 1968), cui si accosta significativamente l'aggettivo, declinato la plurale: arabo. In un'acuta e tagliente analisi l'africanista, storico e politologo Jean Francois Bayart evidenzia tre principali «assonanze» a giustificare l'allusivo paragone storico: come prima, la rivendicazione di una logica comune, ad appiattire, significativamente, le differenze dei singoli casi tra loro:

«Pour journalistique et intuitive qu'elle fût, l'analogie des soulèvements de 2011 dans le monde arabe avec le «Printemps des peuples» de 1848 (plutôt qu'avec le «Printemps de Prague» de 1968) faisait sens pour trois raisons (2). Le rapprochement historique indiquait d'emblée que ledit «Printemps» devait se conjuguer au pluriel bien que l'on en parlât au singulier. D'une situation nationale à l'autre, l'effet d'entraînement était évident, tout comme il l'avait été en Europe, en 1848. Pour autant, chaque cas gardait sa spécificité, tant dans ses origines que dans sa contingence».³²³

Seconda ragione, le sorti politiche a cui la «Primavera dei popoli» del 1848 portò, soprattutto nel caso francese: un sostanziale scacco segue l'impeto iniziale, che ad una primavera rivoluzionaria vede seguire un inverno repressivo e conservatore.

³²¹ Mohamed Kerrou è un sociologo tunisino. La citazione è presa da un'intervista del 09/10/2012 a cura di Paola Gandolfi ed è riportata nel suo *Rivolte in atto. Dai movimenti artistici arabi a una pedagogia rivoluzionaria*, op. cit. p. 110.

³²² A. Badiou, *Tunisia, Egitto: quando un vento d'Oriente spazza via l'arroganza dell'Occidente*, op. cit. p. 127.

³²³ J. F. Bayart, *Retour sur les Printemps arabes*, 31/10/2013, on line: <http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-francois-bayart/311013/retour-sur-les-printemps-arabes>

« L'invocation du chronotype de 1848, et singulièrement du cas français, avait également l'avantage de rappeler qu'une révolution politique peut en cacher une autre, en l'occurrence une mobilisation sociale sur laquelle elle surfe et qu'elle ne tarde pas à réprimer une fois qu'elle en a tiré le bénéfice : le renversement de la monarchie de Juillet, en février, a débouché sur l'écrasement du mouvement ouvrier, en juin, et l'instauration d'une République ultra conservatrice que supprime finalement son propre président, pour instaurer un Second Empire. Autrement dit, après Février vient Juin... puis Décembre». ³²⁴

Ed ultima, ma non per importanza, l'ascesa dell'idea di Stato-nazione, e del capitalismo globale, segnato significativamente dalla rivoluzione industriale dello stesso anno, a sancire la sostanziale sovrapposizione tra i due modelli:

« En troisième et dernier lieu, 1848 a simultanément consacré le triomphe de l'idée nationale, voire de l'Etat-nation, et celui du capitalisme global, fort de l'adoption du libre-échange, de la révolution industrielle, de l'invention du vapeur, de la construction de chemins de fer transcontinentaux et du déploiement de lignes télégraphiques transocéaniques. Le « Printemps des peuples » a démontré qu'il y avait, non pas un jeu à somme nulle, mais une synergie entre l'universalisation de l'Etat-nation et celle du capitalisme (4). La leçon demeure valide pour le Moyen-Orient et le Maghreb contemporains». ³²⁵

Ma «Primavera araba» non è la sola definizione che è stata coniata in relazione ai fatti del 2011 : in un interessante inversione ideologica, la Repubblica Islamica dell'Iran conia una seconda, e, a suo avviso, più efficace definizione, per restituire la complessità degli eventi : «Risveglio islamico».

Come spiega il professor Zarghani in un'intervista :

«Addirittura siamo arrivati ad una doppia definizione per le ribellioni nel mondo arabo: «Primavera araba» e «Risveglio islamico». Sembra scontato il fatto che, in contesti a maggioranza musulmana, dei governi democratici si caratterizzino per una decisa matrice religiosa, come abbiamo visto nelle elezioni in Tunisia ed Egitto. Tutto ciò, almeno potenzialmente, spaventa gli USA e Israele, visto che da diversi anni questi governi propongono idee e atteggiamenti apertamente islamofobi. Le rivolte in Tunisia e Egitto hanno spiazzato i dirigenti americani, ma col passare del tempo sono riusciti a riorganizzarsi e in Libia hanno preso l'iniziativa attraverso l'intervento armato diretto. In questo modo hanno voluto farsi passare per paladini della causa democratica nel mondo arabo. L'obiettivo finale degli americani sembra quello di evitare nuove ribellioni in altri Paesi, e di «guidare» la transizione in Nord Africa verso un modello «secolare» o «semi-islamico», come in Turchia. In altri contesti invece, come in Bahrain, in Yemen, in Arabia Saudita e in Giordania, l'Occidente è riuscito, per il momento, a soffocare la rivolta. Dall'altra parte della barricata c'è l'Iran, che crede nella componente islamica delle rivoluzioni e cerca di presentarsi alle masse arabe come l'esempio da seguire, in base alla comune appartenenza alla grande «casa islamica», per l'instaurazione di governi democratici e ostili nei confronti dell'egemonia extraregionale. La sfida geopolitica tra Iran e USA nel mondo arabo si concretizza nella presentazione di due modelli differenti:

³²⁴ *Ivi.*

³²⁵ *Ivi.*

la democrazia islamica e la democrazia liberale».³²⁶

Le definizioni insomma non mancano: «Primavera araba», «Risveglio islamico», e, nel caso tunisino, la «Rivoluzione dei gelsomini», che, come ricorda Massarelli, è un'invenzione tutta occidentale; nessun gelsomino si è visto tra le mani dei manifestanti della piazza tunisina, impegnate, per contro, ad unirsi in un unico gesto: *Dégage!* Scrive infatti Massarelli:

«Bisognerebbe chiedersi insieme ai tunisini perché dedicare un fiore così bianco e profumato a giornate di lotta rosso sangue, rese irrespirabili dai lacrimogeni. Non si è mai visto un mazzo di gelsomini tra le mani dei manifestanti in corteo o alla Casbah. Viene il dubbio che anche in questo caso quest'etichetta sia il frutto delle fantasie europee, tra facili orientismi e consueti interessi economici. »³²⁷

Tutte le definizioni coniate fin ora sono quindi il riflesso di ideologie precise che, nel momento in cui descrivono l'evento, cercano di appropriarsene, inserendolo nella propria dimensione di senso ed interpretazione. Come sostiene infatti Paola Gandolfi:

«Molti sono i termini che hanno cercato di definire tali processi sin da loro nascita: rivoluzioni arabe, Primavera Araba, risveglio arabo. Forse come sempre la molteplicità dei termini non ci indica solo una molteplicità di aspetti di una medesima realtà ma piuttosto il background culturale, ideologico, intellettuale di chi osserva, ricerca e cerca di descrivere quella realtà».³²⁸

Ogni definizione infatti mentre racconta, omette: il rigore definitorio e legante della parola nega quando afferma. Nega tutto ciò che non definisce. *Legein* in greco rimanda a *Logos* che significa parola ma anche legame, che stringe intorno ad un'etichetta il senso presunto di un evento, restringendo così il campo d'azione sovversiva dell'azione stessa e, soprattutto, influenzandone la narrazione, e quindi, le possibilità d'effetto o ricaduta sulla realtà. La «primavera dei popoli» del 1848 finì, come visto, in uno scacco politico, quale quindi la profezia associata alla nuova primavera dell'altra sponda del mediterraneo? In secondo luogo, la definizione, declinata al plurale, associata all'aggettivo «arabo» segna una prima distanza e differenza dall'Occidente, che però insieme omogeneizza una realtà sfaccettata e complessa. Intanto, unifica sotto uno stesso cielo coloniale tutti i paesi toccati dal fenomeno, che, come possiamo ad oggi vedere, hanno avuto sorti diverse, in virtù della diversità politica, economica, e culturale di ogni nazione, e delle relazioni che ogni Paese intrattiene con la comunità politica internazionale. Come sottolinea Darawsha a proposito:

³²⁶ G. Mahdi Aiello, e A.R. Jalali, *Crisi siriana, «Risveglio islamico» e «Primavera araba»: gli eventi mediorientali visti dalla Repubblica Islamica dell'Iran. Intervista al prof. Zarghani*, on line: <http://www.islamshia.org/component/content/article/12-approfondimenti/408-crisi-siriana-qlrisveglio-islamico-q-primavera-araba-q-intervista-al-prof-zarghani.html>

³²⁷ Massarelli, F., *La collera della Casbah: voci dalla rivoluzione tunisina*, op. cit. p. 11.

³²⁸ P. Gandolfi, *Rivolte in atto. Dai movimenti artistici arabi a una pedagogia rivoluzionaria*, op. cit. p. 21.

«Le colorite e variegata terminologie usate in questi documenti (*delle rivolte, ndr*) rappresentano, di fatto, un'ottima finestra su un mondo arabo pieno di colori politici e culturali, molto diverso dall'idea monolitica in bianco e nero con la quale spesso gli occidentali hanno guardato e analizzato lo spazio geopolitico arabo».³²⁹

In secondo luogo, la dicitura «etnica» o regionale sembra volta a prendere una distanza «folklorica» da un fenomeno che ribalta le relazioni internazionali: come ben evidenziato da Corrao³³⁰, l'Unione Europea è stata fortemente collusa con il mantenimento del potere del dittatore Ben Ali, in nome di stabilità, sicurezza economica e lotta al terrorismo islamico ed immigrazione. La presa di distanza «araba», infine, segnala una presunta omogeneità etnica, o tribale, che suppone un'identità monolitica dei cittadini e delle proteste stesse; scrive ancora Bayat:

«Au fond, c'est le qualificatif «arabe» qui pose problème, plutôt que l'idée d'un «Printemps», et plus encore le monstre sémiologique d'un monde supposé «arabo-musulman». Car tous les Arabes ne sont pas musulmans, la majorité des musulmans ne sont pas arabes, et ne vivent pas dans les pays arabes que des Arabes, mais aussi des Berbères, des Kurdes, des juifs, des Arméniens, des chrétiens d'origine européenne et, de plus en plus, des migrants de toutes origines. La question, au demeurant, est moins ethnique ou religieuse que méthodologique. Parlons-nous, à propos de la démocratie ou du capitalisme dans cette région du monde, de l'islam ? Ou d'une historicité particulière irréductible à celle, déjà complexe, de cette seule religion ? Ou encore de structures sociales potentiellement contradictoires avec ce monothéisme universaliste, telles que le principe de segmentarité sur lequel insistait tant Ernest Gellner et dans lequel il voyait l'un des fondements de l'islam confrérique des saints, en tension avec la religion orthodoxe et savante des ulémas ? »³³¹

La presa di distanza, di colore coloniale, nega, per contro, quel riverbero transnazionale che le inedite pratiche politiche tunisine ed egiziane hanno mostrato di avere nei confronti di molte altre proteste dello stesso anno: l'occupazione dello spazio pubblico del «potere» della Casbah e di piazza Tahrir è stata un efficace *vademecum* per il movimento *Occupy* così come per gli *indignados* del *15M*. Come sostiene Massarelli: «Si sperimenta per la prima volta, insieme a piazza Tahrir in Egitto, l'occupazione di uno spazio pubblico nei pressi degli edifici del potere per combattere le ingiustizie sociali».³³² La sfida da raccogliere allora, come

³²⁹ A. M. Darawsha, *Gli arabi: dalle rivolte alle rivoluzioni*, in S. Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, pp. 109- 120, Mimesis edizioni, Milano/Udine 2012, p. 109.

³³⁰ «Per evitare i traumi provocati dallo smantellamento dei dispositivi di protezione dei mercati, e le possibili proteste di chi riteneva tali misure una minaccia per il tessuto industriale del paese, occorre, secondo la vulgata dell'Unione Europea, governi abbastanza stabili e pragmatici. [...] certe caratteristiche come la stabilità politica e la sicurezza hanno contribuito a consolidare l'affidabilità della Tunisia presso le istituzioni internazionali, presentata come «un buon alunno» economico e un paese emergente. D'altronde gli unici interessi dell'Unione Europea, nella sua logica di «ipocrisia criminale» (BENSEDRINE- MESTIRI 2004, p. 9), sono sempre stati legati alla limitazione dell'immigrazione clandestina e alla lotta contro il terrorismo.» in M.F. Corrao, *Le rivoluzioni arabe*, op. cit. pp. 114-115.

³³¹ J. F. Bayart, *Retour sur les Printemps arabes*, 31/10/2013, on line: <http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-francois-bayart/311013/retour-sur-les-printemps-arabes>

³³² Massarelli, F., *La collera della Casbah: voci dalla rivoluzione tunisina*, op. cit. p. 17.

sostiene Gandolfi parlando della necessità di una nuova pedagogia «rivoluzionaria», non è tanto cercare una definizione che incaselli la realtà in modelli conosciuti e stantii, per non dire tinti di un passato coloniale fatto di sopruso e umiliazione, ma nuovi modelli per raccontare l'esistente, in termini scientifici e pedagogici. Perché, come sostiene in chiusura del suo tagliente articolo Bayat, i germi che le rivolte tunisine ed egiziane hanno seminato potrebbero tornare a manifestarsi, in un tempo e spazio ancora inediti, come le rondini tornano a tingere ciclicamente il cielo all'avvento di ogni nuova primavera.

«Mais il est improbable que les événements de ces deux dernières années n'aient pas affecté en profondeur les sociétés et n'aient pas semé les graines d'autres transformations, d'autres ruptures. Tel fut d'ailleurs le cas du Printemps des Peuples, en 1848. Ses effets se firent sentir dans la durée, bien longtemps après que la fumée des canons qui l'ont étouffé dans les différents pays du Vieux Continent, dès 1852, se fut dissipée. En politique comme dans la nature, les saisons se suivent et ne se ressemblent pas. Néanmoins, il est bien rare que les hirondelles ne reviennent pas sur des terres qu'elles ont fréquentées».³³³

Habermas contro Taylor: il dibattito scientifico tra liberalismo, comunitarismo e Islam.

Il dibattito intorno agli eventi che hanno segnato il nord Africa negli ultimi due anni si inserisce in un più ampio discorso scientifico sui modelli politici possibili dei nuovi governi a venire, i cui termini sono rappresentati, per lo più, dalla posizione «liberale» di Jürgen Habermas, contrapposta al modello «comunitario» proposto da Charles Taylor, dove un elemento cruciale della riflessione ruota intorno al ruolo che la religione, e in specifico l'Islam, possa e debba giocare all'interno della costruzione del modello stesso. L'asse principale del dibattito ruota intorno al secolarismo, e quindi alla separazione di Stato e Chiesa, in cui si radicano le società politiche occidentali, divenute ormai post-secolari. Dove la posizione liberale pretende un universalismo dei diritti garantiti dalla Costituzione, che regola, in virtù dell'uguaglianza dei cittadini di fronte allo Stato, diritti e doveri degli aderenti alla propria comunità politica. Sostiene infatti Habermas, in una riflessione aperta tra post secolarismo, fede religiosa e ragione positiva, che sia auspicabile una convergenza reciproca tra le parti, a garantire una convivenza civile non conflittuale:

«Lo Stato costituzionale può infatti garantire la libertà religiosa dei cittadini solo a patto che essi cessino di «chiudersi a riccio» dentro gli universi integralistici delle loro comunità religiose. A questo punto, tutte le subculture, non soltanto quelle religiose, devono liberare i singoli individui dal loro abbraccio totalitario, affinché essi possano

³³³ J. F. Bayart, *i Retour sur les Printemps arabes*, op. cit.

reciprocamente riconoscersi nella società civile come «cittadini», ossia come portatori e membri di una medesima comunità politica. Nel ruolo di cittadini dello Stato democratico, essi si danno le leggi grazie a cui possono reciprocamente tutelare e rispettare, nel ruolo di cittadini della società liberale, la loro identità culturale e ideologica. Questo nuovo rapporto tra Stato democratico, società civile e autonomia (sub)culturale diventa la chiave per intendere correttamente i due motivi che oggi si fanno la guerra, laddove invece dovrebbero imparare reciprocamente a integrarsi. Infatti, il progetto universalistico dell'illuminismo politico non contraddice per nulla le sensibilità particolari di un multiculturalismo bene inteso».³³⁴

La riflessione habermasiana vuole, includendo la sfera religiosa nella discussione pubblica, garantire, nella cornice dello Stato democratico, l'uguaglianza dei diritti, anche delle minoranze, che definisce «subculture». La prospettiva in cui si muove, dichiaratamente, Habermas è infatti quella europea, che si interroga sul futuro delle proprie comunità politiche a partire dall'ingresso, dovuto all'immigrazione, di gruppi e persone appartenenti a culture, nelle parole del filosofo, «premoderne», ovvero aderenti a fedi religiose e culture altre rispetto a quella «dominante». Ed è a partire da questo punto cruciale della riflessione che si articola la posizione di Charles Taylor, caposcuola del cosiddetto «comunitarismo» o pensiero del «multiculturalismo»: la prima constatazione del filosofo canadese è, infatti, che la pretesa universalistica del modello liberale soffochi, reprimendole, le diversità, che connotano le diverse minoranze, cercando di asservirle ad un unico modello dominante. Dove ad un riconoscimento da parte della comunità dei cittadini, si sostituisce un misconoscimento:

«La tesi è che la nostra identità è plasmata, in parte, dal riconoscimento (*recognition*) o dal mancato riconoscimento o, spesso, da un *misconoscimento* (*misrecognition*) da parte di altre persone, per cui un individuo o un gruppo può subire un danno reale, una reale distorsione, se le persone o la società che lo circondano gli restituiscono, al pari di uno specchio, un'immagine di sé che lo limita o sminuisce o umilia. Il non riconoscimento o il misconoscimento può danneggiare, può essere una forma di oppressione che imprigiona una persona in un modo di vivere falso, distorto e impoverito».³³⁵

Perché, come sottolineano Alberto Pirni e Barbara Henry in un saggio dedicato al pensiero di Charles Taylor: «Se con il passaggio dall'onore alla dignità è sorta una sorta di «politica dell'universalismo», corrispondente alla rivendicazione dell'uguale dignità di tutti i cittadini dal punto di vista dei diritti, la seconda trasformazione, l'affermarsi dell'ideale dell'autenticità, ha invece dato origine a una «politica della differenza»:

«Ognuno dovrebbe essere riconosciuto per la sua identità, che è unica; ma qui «riconoscimento» significa una cosa diversa. Ciò che si afferma con la politica della pari

³³⁴ J. Habermas, *Perché siamo post secolari*, 01/09/2008, on line: <http://www.eurozine.com/articles/2008-09-01-habermas-it.html>

³³⁵ A. Pirni, B. Henry, *Riconoscimento e misconoscimento nella sfera multiculturale: Charles Taylor e oltre*, in *La via identitaria al multiculturalismo. Charles Taylor e oltre*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, p. 96.

dignità è voluto come universalmente uguale, come un bagaglio universale di diritti e immunità; la politica della differenza ci chiede invece di riconoscere *l'identità irripetibile di questo individuo o di questo gruppo*, distinta da quella di chiunque altro. L'idea di base è che proprio questa differenza è stata ignorata, trascurata, assimilata a un'identità dominante o maggioritaria». ³³⁶

Il modello proposto da Taylor, dunque, pretende la valorizzazione della differenza come principale denominatore di una rinnovata comunità politica, improntata, storicamente, ad un liberalismo che definisce «cieco»: «Per l'uno il principio dell'uguale rispetto impone di trattare gli esseri umani in un modo cieco alle differenze (*difference-blind*); il rispetto [...] ha il suo punto focale in ciò che è identico in tutti. Per l'altro dobbiamo riconoscere la particolarità e addirittura coltivarla» ³³⁷, ovvero riconoscimento come *riconoscere* anche chi *si riconosce* in altre visioni del bene comune. Il pensiero tayloriano evidenzia dunque l'inadeguatezza del modello habermasiano anche sul proprio fronte «interno»: non solo le comunità migranti si costituiscono come minoranze infatti, ma molte altre sono le variabili che pongono sfide di eterogeneità al modello liberale democratico ed illuminista di matrice europea. La questione, tutt'ora aperta, si spinge ulteriormente oltre quando la prospettiva da eurocentrica si fa globale: è possibile (e giusto) pensare che il modello democratico, così come è stato immaginato in Occidente, sia esportabile e valido in altri paesi e contesti sociali, politici, culturali e religiosi? E la seconda domanda, estremamente connessa alla prima, soprattutto se collocata all'interno della cornice delle rivoluzioni del 2011, è: quale posizione può e deve avere la religione islamica all'interno della creazione dei futuri governi a venire? In una concisa ed efficace riflessione il filosofo politico José Luis Villacanas Berlanga dal titolo *La rivoluzione islamica* espone i termini del rapporto tra Islam e democrazia, mettendo in luce gli stereotipi che, su fronte occidentale, hanno caratterizzato la lettura del fenomeno:

«Ciò che di veramente nuovo sta accadendo lo osserviamo con i nostri occhi in questi giorni, dall'esplosione dei movimenti a Tunisi sino ai recenti massacri in Libia, in quanto questi movimento non si integrano in nessuno dei due capi estremi nei quali il sapere occidentale ha incasellato le forme sociali del mondo islamico. Non abbiamo visto né un movimento tribale conservatore, né un suicidio collettivo e sacrificale; né un'esplosione universalistica che spiana sotto il suo passaggio tutte le barriere che frammentano la Umma, la comunità islamica; né una irruzione carismatica di coraggiosi *caudilli* militari. L'attuale rivoluzione non si incastra con nulla di ciò che sappiamo sino a ora dell'Islam». ³³⁸

Ma al contrario, come sottolinea poco oltre Villacanas, l'Islam è interno ad un movimento riformatore che si costituisce parte in causa nell'invenzione delle forme politiche:

³³⁶ *Ibidem*, p. 97.

³³⁷ *Ibidem*, p. 98.

³³⁸ J. Berlanga, Villacanas, *La rivoluzione islamica*, in S. Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, op. cit. pp. 233-234.

«Davanti ai nostri occhi, sta emergendo una comunità egualitaria, democratica, omogenea, e non si tratta di un evento straordinario: se esiste una religione democratica, priva di elites gerarchiche religiose, quella è l'Islam. [...] Questo movimento appartiene al movimento di cittadinanza politica che rivendica uno stato, un altro stato, una forma di agire politico, di gestire politicamente la società. Insomma, abbiamo osservato nazioni che chiedono un potere politico giusto ed efficace».³³⁹

Dove quindi anche l'Islam possa concorrere ad un nuovo pensiero politico per una società più giusta, che non si articoli necessariamente nei termini del liberalismo democratico di origine occidentale, ma che faccia i conti con tutti i propri fattori costitutivi, culturali, sociali, politici e religiosi. Conclude quindi Villacanas:

«Sì questo abbiamo visto, un repubblicanesimo islamico, ed è una grande notizia. Ora tocca a noi verificare se Weber si sbagliava nella sua tesi secondo la quale il parlamentarismo, la struttura della rappresentazione politica, era un'invenzione europea, poiché è possibile che, al pari del capitalismo, il parlamentarismo sia una pianta che può crescere oggi in una grande cultura degna di questo nome, quale è l'Islam. Il mondo dovrà fare tutto il possibile affinché anche in questo caso Weber si sia sbagliato».³⁴⁰

Alle stesse conclusioni arriva anche Santiago Alba Rico, giornalista ed intellettuale spagnolo che si occupa da più di 15 anni della politica interna tunisina:

«[...] C'è un islamofobia sia nella destra liberale, che nella sinistra e nel centro (*tunisine, ndr*). Un islamofobia che non capisce- e questa è un po' la mia tesi- che l'unica possibilità di democratizzare il mondo arabo passa per integrare l'Islam, almeno questo islamismo dei fratelli mussulmani nelle sue diverse manifestazioni».³⁴¹

³³⁹ *Ibidem*, p. 234.

³⁴⁰ *Ivi*.

³⁴¹ *Intervista a Santiago Alba Rico*, Tunisi, 30.10.2013, in Appendice, pp. 4-5.

I. 1 *Dal pericolo imminente della caduta del Regime a quello del rischio terroristico. Breve analisi politica del biennio 2011-2013.*

«Article Premier – L'État d'urgence peut être déclaré sur tout ou partie du territoire de la République, soit en cas de péril imminent résultant d'atteintes graves à l'ordre public, soit en cas d'événements présentant par leur gravité le caractère de calamité publique. »

*Décret n°78-50 du 26 Janvier 1978, réglementant l'État d'urgence en Tunisie.*³⁴²

Come visto nell'introduzione, dopo i primi mesi del 2011 segnati dalle esperienze, e rivendicazioni, della Casbah, il governo di transizione di Essebsi si trova a dover accettare le richieste della piazza tunisina, tra cui primariamente l'istituzione, tramite elezioni, di un'Assemblea Costituente, che abbia come compito la ristrutturazione della Carta Costituzionale, nei termini soprattutto di un'epurazione delle misure securitarie e anti democratiche apportate dal governo di Ben Ali. Come infatti ricorda Corrao:

«Se alle elezioni presidenziali del 1994 Ben Ali è l'unico candidato ottenendo quasi il 100% delle preferenze, nella successiva competizione elettorale del 1999 vengono ammessi due concorrenti fittizi, che sembrano ben soddisfatti di recitare una commedia. Lì ottiene il 99,4% dei voti. Nel 2002, con un emendamento della costituzione, viene eliminato il limite di 3 mandati su 5 anni, che ostacolava la sua candidatura alle successive elezioni. Contestualmente viene elevata da 70 a 75 anni l'età massima del presidente, per assicurargli un nuovo mandato nel 2009. Nel 2004 viene rieletto col 99,49% dei suffragi. Nel 2009 riesce ad ottenere l'82,62 utilizzando candidati addomesticati. Grazie a tali scandalose “estorsioni” costituzionali, Ben Ali si preparava dunque a divenire, con un efficace gioco di parole, “Ben à vie” (TUQUOI-BEAU 2001, p. 43), presidente a vita, dopo aver sconfessato, qualche anno prima, tale pratica di burghibiana memoria».³⁴³

Tra le istanze, l'istituzione di un processo di «giustizia transizionale», per portare alla luce i crimini polizieschi avvenuti durante i mesi della Rivoluzione- con conseguente epurazione dei quadri e del personale appartenenti all'Rcd- e la scrittura di una nuova Carta Costituzionale, seguita da elezioni «vere e proprie» per eleggere il primo governo democratico della Tunisia indipendente. Come scrive il professore di diritto pubblico tunisino Hafidha Chekir, in un'accurata analisi condotta dall' *Observatoire Tunisien de la Transition Démocratique*³⁴⁴:

³⁴² Décret n°78-50 du 26 Janvier 1978, réglementant l'État d'urgence en Tunisie on line: <http://www.legislation-securite.tn/fr/node/28159>.

³⁴³ M. F. Corrao, *Le rivoluzioni arabe. La transizione mediterranea*, op. cit. pp. 113-114.

³⁴⁴ «L'Observatoire Tunisien de la Transition Démocratique (OTTD) est une association scientifique à but non lucratif de droit tunisien. Son bureau est constitué essentiellement d'enseignants universitaires qui ont décidé de contribuer à la transition démocratique en mettant le savoir en symbiose avec l'actualité. L'Observatoire n'envisage pas de participer à la vie politique par de prises de positions événementielles

«En Tunisie, depuis le 14 janvier 2011, les différents gouvernements ont mis en place des institutions destinées à réhabiliter la citoyenneté et la dignité humaine, permettre aux tunisiens et tunisiennes de jouir de l'intégralité de leurs droits humains et rétablir la confiance dans les structures de l'Etat. Le premier gouvernement tunisien, conduit à l'époque par le premier ministre Ghannouci, a procédé le même jour, le 17 janvier 2011, à la création de trois commissions, l'une pour réaliser la réforme politique, rassurer les citoyens de l'instauration de la démocratie, l'autre pour répondre aux slogans de la révolution dans la lutte contre la corruption institutionnalisée et les malversations commis pendant la période de règne de Ben Ali et la dernière pour déterminer les responsables des abus et violations commis à l'encontre des citoyens».³⁴⁵

Il progetto costituente si inserisce quindi in quadro di rivendicazioni politiche volte a una crescente democratizzazione del Paese : il 23 ottobre 2011, alle prime elezioni democratiche del Paese, la maggioranza dei votanti accorda la propria preferenza al partito di matrice islamica moderata Ennahda, il cui leader, Rached Ghannouci, rientrato in Patria a seguito dell'amnistia del gennaio 2011 dopo essere stato esiliato a Londra dal regime, aveva dichiarato di non volersi presentare alle elezioni. Come sostiene la giornalista Catherine Gouëset in una efficace cronologia dei due anni seguenti la Rivoluzione : «Les islamistes d'Ennahda obtiennent une franche victoire avec 90 des 217 sièges à l'Assemblée constituante tunisienne, devant le Congrès pour la République (gauche nationaliste, laïque) qui obtient 30 sièges et Ettakatol (gauche), 21».³⁴⁶ Va ricordato anche che qualche mese prima si costituisce il primo movimento islamico radicale di matrice salafita, *Ans Al Sharia*, che, sempre grazie all'amnistia, vede la scarcerazione di appartenenti a movimenti islamici radicali e, dopo il vento libertario della Rivoluzione, acquista il peso e lo spazio di un movimento libero di esprimersi, dopo anni di repressione del regime.³⁴⁷ Come sostiene Fabio Merone, esperto dei

ou par des actions militantes». in OTTD, *La transition démocratique en Tunisie. Etat des Lieux- Les Acteurs*, Diwen Edition, Tunis 2012, p. 7.

³⁴⁵ H. Chaker, *La commission d'Établissement des faits et la justice transitionnelle*, in OTTD, *La transition démocratique en Tunisie. Etat des Lieux- Les Thematiques*, op. cit. p. 23.

³⁴⁶ Gouëset, Catherine, *Chronologie de la Tunisie (1956-2012)*, 15/06/2012, on line:

http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/chronologie-de-la-tunisie-1956-2012_796509.html

³⁴⁷ «Il jihadismo tunisino nasce nella seconda metà degli anni ottanta, fortemente condizionato dall'evoluzione del FIS algerino. Un' ala radicale del movimento, che si stacca dall'MTI (Movimento della Tendenza Islamica, predecessore del Nahdha), fonda nel 1988 il Fronte Islamico Tunisino, organizzazione che si ispira a quella algerina. Mohammad Ali Hurath, Abdallah al Haji, Mohammad Khoujia e Mongi al-Hachmi costituiscono il gruppo fondatore (le principali cellule sono a Sfax e a Tunisi). Il gruppo si limita ad azioni di poca importanza ed impatto ed ha un'esistenza effimera. Una parte dei suoi militanti riesce a dileguarsi e si rifugia a Peshawar, il quartier generale del jihad afgano. Gli americani inseriscono l'organizzazione nella loro speciale lista delle organizzazioni terroriste ostili. Mentre alcuni di loro partecipano al jihad in Afghanistan, Ali Hurath si stabilisce a Londra dopo un lungo peregrinaggio attraversando l'Algeria, il Pakistan, la Jugoslavia e la Germania (altri 200 membri del gruppo si sparpagliano fra vari paesi europei). In Inghilterra si fa notare per le sue prediche dal canale religioso in inglese «Islam Channel», e viene accusato dalle autorità di incitamento al fanatismo religioso. Dopo la caduta di Ben Ali, Hurath entra in colloqui con l'ambasciatore tunisino a Londra per studiare la possibilità di trasformare il fronte in partito politico legale; e dichiara ai giornalisti che un centinaio di militanti sono scappati dalle prigioni nella confusione generale del post-rivoluzione e che sono sparsi per le città della

movimenti islamici radicali in Tunisia, anche il movimento salafita è figlio della libertà d'espressione rivendicata dalla Rivoluzione :

«The emergence of Salafi movements in post-Ben Ali Tunisia surprised both the international community and many in Tunisia itself. The astonishment was such that when the first Salafi demonstrations took place in downtown Tunis, journalists and observers were talking quite confusingly about the phenomenon. Some accused men of the former regime of having organized the demonstrations by these bearded men, others claimed they were members of the *Tahrir Party* (a pan-Islamist movement), and others still labelled them with the generic formula of "Islamists". What many did not fully realize is that a new rebellious generation had matured during the 2000s, keeping their views hidden. When democracy gave the chance for everybody to "perform" freely, they showed off and did all through their most meaningful symbols. Dressed in the Afghan kamis and sporting long beards, they slowly occupied public spaces, particularly in working class neighborhoods».³⁴⁸

La creazione del movimento è sancita ed ufficializzata il 20 maggio 2011, con la convocazione di un congresso a Kairouan, la città santa in Tunisia, che vede la partecipazione di migliaia di aderenti, che manifestano la propria presenza con barbe e bandiere nere. Il rapporto che intercorre tra Ennahda, partito con la maggioranza di governo all'interno dell'Assemblea Costituente, e *Ans Al Shaaria*, sarà controverso ma significativo degli avvenimenti politici che segnano il biennio 2011-2013. Come sostiene Santiago Alba Rico, Ennahda è un partito diviso al proprio interno, una corrente del quale è molto vicino al movimento islamico radicale:

«Ennahda è un partito pragmatico, molto pragmatico, e anche diviso, al contrario di altri partiti che non sanno gestire bene le proprie divisioni interne, questo è un partito molto disciplinato, molto ben organizzato, con una lunga storia dietro di clandestinità, allora è molto disciplinato, ma dentro ci sono delle divisioni: c'è un settore molto più vicino al salafismo e un altro al liberalismo democratico. »³⁴⁹

Alle elezioni di ottobre 2011, segue la nomina, il 22 novembre, di Mustapha Ben Jaafar, leader del partito di sinistra Ettakol, alla presidenza dell'ANC, in modo da garantire il pluralismo politico, e il 13 dicembre Moncef Marzouki, presidente della *Ligue tunisienne des droits de l'Homme* e dirigente del *Congrès pour la République* (sinistra nazionalista), nonché

repubblica. Il partito viene effettivamente legalizzato un anno dopo, il 29 marzo 2012, con il nome «Partito della riforma». La presentazione al pubblico, il 12 maggio al palazzo dei congressi di Tunisi, si svolge alla presenza di sceicchi e di Rached Ghannouchi. Il presidente del primo partito salafita legalizzato È Mohamed Khouja, anch'egli del gruppo storico del fronte degli anni ottanta». in F. Merone, *Tunisia, l'ora del salafismo e della jihad*, Tunisi, 23.08.2012, on line: http://nena-news.globalist.it/Detail_News_Display?ID=32704

³⁴⁸ F. Merone, *Salafism in Tunisia: An Interview with a Member of Ansar al-Sharia*, 11.04.2013, on line http://www.jadaliyya.com/pages/index/11166/salafism-in-tunisia_an-interview-with-a-member-of

³⁴⁹ *Intervista a Santiago Alba Rico*, in Appendice, p. 342.

strenuo oppositore di Ben Ali, viene nominato Presidente della Repubblica. Possono così avere inizio, a gennaio del 2012, i lavori della Costituente, cui viene assegnato un anno di tempo per terminare la Carta Costituzionale e dare luogo, così, a delle elezioni per sancire un governo di rappresentanza popolare, non più transizionale. Il 23 ottobre 2012 dunque, è attestata la *deadline* dei lavori: ma, in un preoccupante slittamento temporale, ad oggi – novembre 2013- l'ANC non ha ancora consegnato la Costituzione.

Per contro, tutto l'anno 2012 è segnato da una lunga serie di azioni sovversive ed aggressioni da parte di gruppi radicali islamici di appartenenza salafita: in una «felice» combinazione di simboli, il movimento attaccherà sia gli antichi mausolei, che giornalisti, sindacalisti, ed, infine, artisti appartenenti ad ogni disciplina, e le relative manifestazioni, quali mostre, spettacoli e performance, segnando così un preciso programma ideologico che definisce tutto ciò che non appartiene alla morale religiosa integralista come passibile di violenta censura. Citerò i momenti più significativi in merito, rimandando in nota³⁵⁰ a un elenco completo, ad opera della giornalista Catherine Gouëset.

³⁵⁰ «Bref en 2012 plus de 80 actes de violence au moins sont à signaler et à mettre à l'actif de ces milices :

Actes de terrorisme et affrontements armés : 7 (le 2 février 2012 à Bir Ali Ben Khalifa, le 23 février 2012 à Jendouba, le 12 juin 2012 à Douar Hicher, violences à Sousse le 13 juin 2012, le 14 septembre 2012 l'attaque de l'ambassade des États-Unis, le 29 octobre 2012 à Douar Hicher, Le 10 décembre 2012 jbel Chaambi à Kasserine...)

Assassinats à caractère politique : 2 (l'imam Lotfi Kallel à Tunis le 12 mars 2012, Lotfi Naguedh à Tataouine le 18 octobre 2012)

Violence contre l'UGTT et les syndicalistes : 8 (le 21 février ordures déversées devant le siège de la centrale syndicale à Tunis, le siège de l'union régionale de l'UGTT à Menzel Bouzaïne le 23 février, le 11 mars puis à nouveau le 14 mars à Sfax, des affrontements entre syndicalistes et salafistes, le siège de l'Union régionale du travail de l'UGTT à Jendouba le 5 juin puis le 12 juin, le local de l'UGTT à Nabeul le 26 octobre, le siège de l'UGTT le 5 décembre, le local de l'UGTT à Kasserine le 8 décembre ...)

Violence contre les médias et les journalistes : 8 (Sofiène Ben Hamida le 11 janvier, Le journaliste Ziyed Krichen et l'universitaire Hamadi R'Dissi le 23 janvier, l'équipe de la chaîne Al Hiwar le 14 mars, le siège de la télévision tunisienne le 24 février, le siège de la Radio nationale le 23 mai, la Radio régionale de Sfax le 23 mai, la chaîne Al Hiwar Ettounsi à la Manouba le 27 mai, La journaliste Zeineb Rezgui le 29 mai...)

Destruction de mausolées : 8 (Sidi Assila au Bardo le 29 mars 2012, Sidi Ali El Kacem au Kef en Avril 2012, Sidi Yacoub à Tataouine le 3 mai 2012, Sidi Ali El Mouhareb à Monastir en mai 2012, Sidi Abdallah El-Ghribi à Sidi Bouzid en août 2012, Sidi Abdelkader El-Jilani à Menzel Bouzelfa en septembre 2012, Saïda Aïcha Manoubia à La Manouba le 16 octobre 2012, Sidi Meftah à Jelma Sidi Bouzid le 1er novembre 2012 ...)

Violence contre des artistes : 5 (le palais Abdellia le 11 juin, le festival Al-Aqsa à Bizerte le 16 août, l'artiste Lotfi Abdelli à Menzel Bourguiba le 17 août, le 24 août 2012 agression contre le poète Sghaier Ouled Hmed, le 25 août le poète Mohamed Hédi Oueslati ...)

Uno dei più flagranti casi del 2012 è infatti un attacco violento di un gruppo salafita il 26 maggio nella città di Jandouba, a nord di Tunisi: in seguito all'arresto di alcuni membri del movimento, coltelli, spade e Molotov alla mano, il gruppo salafita brucia posti di polizia, saccheggia bar dove viene venduto alcool, intimidisce turisti in un piccolo hotel della cittadina, gestito da un militante della sinistra storica. Le aggressioni generano scontri con la polizia; ciò nonostante molte perplessità già emergono rispetto alle responsabilità di Ennahda, accusata da molti di lassismo nei confronti degli estremisti, che vengono spesso lasciati agire indisturbati. Le posizioni sono molteplici: l'opposizione sostiene un vero e proprio accordo sotterraneo tra i gruppi radicali ed Ennahda, mentre posizioni più «moderate» vedono un'incapacità governativa di far fronte al problema, per non ricadere in un clima repressivo. Scrive Camille Le Tallec, giornalista corrispondente per l'Express in Tunisia:

«Après chaque incident, les organisations de la société civile et les partis d'opposition montent au créneau, accusant de laxisme, voire de complaisance, le gouvernement dominé par les islamo-conservateurs du parti Ennahdha. Certains opposants, comme ce gÈrant d'un hôtel attaqué le 26 mai à Jendouba, militant d'un parti de gauche, vont même jusqu'à affirmer que les salafistes sont le « bras armé » d'Ennahdha. Qu'en est-il en réalité? L'islamologue Sami Brahem met en garde contre les « manipulations » dont ferait l'objet, selon lui, le phénomène islamiste en Tunisie. Il évoque une « instrumentalisation », voire des tentatives d'« infiltration », de la part de « partisans de l'ancien régime ou de militants ultralaïques qui cherchent à empoisonner la vie politique ». Il n'en déplore pas moins le « manque de courage moral et politique » du parti Ennahdha, qui « hésite à se démarquer du courant salafiste, parce qu'il craint, en l'affrontant, de s'aliéner une partie de sa base ». Ce dont se dÈfendent les responsables de la formation islamo-conservatrice».³⁵¹

In quell'occasione le dichiarazioni ufficiali di governo infatti saranno nel segno del rispetto della diversità, per non cadere nella trappola benalista della repressione, ma al tempo stesso annunciano misure restrittive e di controllo, che, come sarà evidente, tarderanno ad arrivare :

«Depuis les événements de Sidi Bouzid et de Jendouba, les autorités ont fini par hausser le ton. Le 30 mai, le Premier ministre, Hamadi Jebali, qui est aussi secrétaire gÈnéral d'Ennahdha, a promis que le gouvernement 'ne restera[it] pas les bras croisés'face aux salafistes, qu'il a accusés de 'transmettre sur l'islam des messages faux et effrayants'. 'La patience des Tunisiens est à bout. Nous allons appliquer la loi', a-t-il martelé. Le

Violence contre des responsables politiques ou de la société civile : 11 (Mohamed Lazhar Akermi le 20 février 2012 à Béja, Jaouher Ben Mbarek le 20 avril 2012 à Douz, de même en juin 2012 se sont les sièges du PDP, CPR et MPD à Jendouba qui sont attaquÈs, Ahmed Néjib Chebbi le 12 juillet 2012 près de Ghardimaou, Khalil Zaouia le 14 juillet 2012 à Guebellat, Abdelfatteh Mourou le 6 août 2012 à Kairouan, Jamel Gharbi, conseiller régional en France, le 16 août 2012 à Bizerte, Nidaa Tounes le 30 août 2012 à Menzel Chaker, Saïd Aïdi le 4 décembre 2012 à La Kasbah, Nidaa Tounes le 22 dÈcembre 2012 à Djerba ...)» in C. Gouëset, *Chronologie de la Tunisie (1956-2012)*, Tunis, 15.06.2012, on line: http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/chronologie-de-la-tunisie-1956-2012_796509.html

³⁵¹ C. La Tallec, *Tunisie: quel est le pouvoir de nuisance des salafistes?*, Tunisi, 12.06.2012, on line: http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/tunisie-quel-est-le-pouvoir-de-nuisance-des-salafistes_1125632.html

lendemain, après avoir précisé que les événements du 26 mai à Jendouba avaient donné lieu à une quinzaine d'arrestations, le ministre de l'Intérieur, Ali Larayedh, issu lui aussi du parti Ennahdha, rappelait que la 'loi autorise l'usage de tirs à balles réelles' en cas d'attaque contre les 'institutions souveraines de l'Etat'.³⁵²

Già poco tempo prima, ad esempio, a partire dall'inverno del 2011, il gruppo salafita rivendica la propria necessaria presenza all'interno delle Università, con mesi di protesta volti all'introduzione del Niqhab, il velo integrale, nella aule universitarie, assolutamente indisturbato dalle autorità. Scrive ancora Camille La Tallec:

«Zaïd Belouda a participé au mouvement qui a paralysé la faculté de lettres de cette université pendant plusieurs mois, entre novembre 2011 et mars 2012. Les protestataires exigeaient l'admission des étudiantes en niqab (voile intégral) ainsi que l'ouverture d'un lieu de culte dans l'enceinte de l'établissement».³⁵³

Ed indisturbata è anche l'aggressione della comunità teatrale di Tunisi il 25 marzo 2012: in occasione della giornata mondiale del teatro, davanti al Théâtre Municipal, luogo simbolo del teatro cittadino, liberato dalla propaganda culturale di Ben Ali, un folto gruppo di artisti si ritrova per organizzare performance sull'Avenue Burghiba. Poco dopo l'inizio della manifestazione, un gruppo di salafiti armati di bastoni si reca sul posto, aggredendo fisicamente la piazza, sotto lo sguardo indifferente della polizia. Così descrive Moez Mrabet, giovane attore e regista, insegnante all'ISAD, la giornata internazionale del teatro in un'intervista da me curata:

«Le chose commençait à bien bien marcher le jour du 25 mars 2012, l'année dernier, on été au plein centre de Tunis, en Avenue Habib Burghiba, pour célébrer la Journée International du Théâtre, et avec un événement dans la rue, et cet événement a vu un attaque de miliés des salafistes sur les artistes de théâtre ; la force publique était présent, mais on a vécu un cauchemar ce jour et on voyait clairement que le phénomène ne faisait que commencer, et que ça va aller en plus loin. Ce qui a eu lieu après à l'Abdellia...partout dans le Pays..rien qu'hier, a Rgueb, dans la région de Sidi Bouzid, une troupe de théâtre a été interdite de montrer son spectacle par un group de salafistes et par d'Ennadhaoui, et tout ça. Donc c'est au quotidien c'est qu'o subi aujourd'hui, comme agression, comme violence, comme menace. Ces gens là estiment et disent haut et fort que ce qui se pouvait s'apparenter à l'art- les artistes et tout ça- c'est des mécréantes et qu'on a pas notre place dans cette société».³⁵⁴

L'11 giugno 2012 seguirà l'attacco a Palais Abdellia, a La Marsa, alle porte della capitale, in occasione di una mostra ritenuta blasfema: in quell'occasione, non soltanto verranno aggrediti i partecipanti all'evento e gli artisti, ma il governo si schiererà

³⁵² *Ivi.*

³⁵³ *Ivi.*

³⁵⁴ *Intervista a Moez Mrabet, Tunisi, 23.03.2013, in Appendice, p. 345.*

nettamente dalla parte dei salafiti, mettendo sotto accusa gli artisti stessi per «oltraggio al sacro» e ordinerà la chiusura dello spazio espositivo. Come riportato in un comunicato ufficiale del Ministero della Cultura:

« [...] compte tenu des violations dangereuses survenues au palais El Abdellia à la Marsa et qui ont porté atteinte aux croyances des Tunisiens et aux valeurs du sacré, il a été décidé de fermer cet espace pour permettre la révision de sa gestion et des méthodes de son exploitation.' Selon ce communiqué, 'il a été décidé aussi de poursuivre en justice l'association organisatrice de l'exposition d'art plastique au palais El Abdellia et tous ceux qui seront désignés par l'enquête pour non-respect de l'engagement signé dans le cadre de l'autorisation délivrée le 19 janvier 2012».³⁵⁵

Il giorno successivo, 12 giugno 2012, in reazione alla mostra di Palais Abdellia, violenti disordini segneranno le notti di Sfax, alle porte della capitale, portando all'istituzione, in 8 regioni del Paese, del coprifuoco.³⁵⁶ L'*escalation* di fenomeni di violenza nello spazio pubblico si susseguiranno senza soluzione di continuità: il 16 agosto verrà attaccato il Festival Al-Aqsa di Bizerte, il 17 agosto l'artista Lofti Abdelli viene aggredito personalmente a Menzel Bourghiba, il 24 agosto sarà la volta del poeta Sghaier Ouled Hmed, seguita, il giorno successivo, da quella del poeta Mohamed HÈdi Oueslati. Nel contempo, i controlli alle frontiere, soprattutto con le vicine Algeria e Libia, sono drasticamente diminuiti, e a più voci si denuncia l'ingresso illecito nel Paese di armi e la formazione illegale di gruppi jihadisti nel nord della Tunisia, come citato, ad esempio, sul giornale tunisino *Hakayek Elwatan*, il 02.11.2012:

³⁵⁵ WMC/TAP, *Attaques des salafistes contre El Abellia. Artistes devant la justice*, Tunisi, 13.06.2012, on line: <http://directinfo.webmanagercenter.com/2012/06/13/attaque-des-salafistes-contre-el-abdellia-artistes-devant-la-justice/>

³⁵⁶ «Un couvre-feu nocturne de 21h00 à 05h00 du matin a été décrété mardi dans huit régions tunisiennes, dont la capitale Tunis, après des violences impliquant des salafistes et des casseurs lundi et mardi dans plusieurs endroits du pays. Le couvre-feu est décrété pour le 'Grand Tunis' (qui comporte quatre gouvernorats) et les gouvernorats de Sousse (est), Monastir (est), Jendouba (nord-ouest), et Medenine (sud), selon un communiqué des ministères de la Défense et de l'Intérieur. Plusieurs localités, outre la capitale, ont été le théâtre lundi et mardi d'attaques de postes de police, de sièges syndicaux et de partis politiques, et d'un tribunal par des groupes mêlant membres de la mouvance salafiste et casseurs. Les violences sont apparemment liées à une exposition à La Marsa (banlieue nord de Tunis) qui s'est tenue du 2 au 10 juin, et dont des oeuvres ont été jugées offensantes pour l'islam. Les troubles ont fait une centaine de blessés dont 65 policiers dans la nuit de lundi et mardi à Tunis et en banlieue. Plus de 160 personnes ont été arrêtées après ces violences, selon le ministère de l'Intérieur. » in AA.VV., *Tunisie: couvre-feu après les violences impliquant des salafistes*, Tunis, 12.06.2012, on line: http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/tunisie-couvre-feu-apres-les-violences-impliquant-des-salafistes_1125950.html#VMbt9YS6Q7UFJr1Z.99

«L'inizio di questa settimana ha portato una grandissima sorpresa nelle pagine del giornale francese *Marianne* che ha dichiarato di aver ottenuto un'informazione riservata dove si indica l'esistenza di due campi per la formazione dei jihadisti nel nord e nel sud della Tunisia. L'ultimo campo che è stato creato, è un campo di formazione militare nella campagna del sud della Tunisia. *Hakaek* aveva già ottenuto un'informazione da una fonte riservata- che vuole restare anonima – a proposito dell'esistenza di gruppi jihadisti che stanno per iniziare la formazione al combattimento nel bosco di Boumhal vicino al monte di Bougarnin ed il bosco di Gammarth. A Mannouba, i gruppi salafiti non sono lontani dalla caserma, nei pressi dell'autostrada di Essijoumi e la zona di San Kouban. La stessa fonte ha confessato che il campeggio di Echouchia, una volta abbandonato dai militanti, è diventato un punto di raggruppamento di armi portate dalla Libia prima dello smontaggio completo dall'esercito nazionale».³⁵⁷

Nel frattempo, il processo costituzionale va a rilento: i primi segnali di un profondo disaccordo interno all'ANC emergono nel settembre 2012, a proposito di una proposta di legge di Ennahda, ritirata in seguito alle pressanti proteste civili, per emendare l'articolo 28 della Costituzione sulle pari opportunità. La proposta di legge infatti proponeva l'inserzione, nel corpo del testo costituzionale, di una presunta «complementarietà della donna rispetto all'uomo», specificando poco oltre «in seno alla famiglia».³⁵⁸ I presunti disaccordi interni giustificano quindi un rinvio del termine previsto per la consegna della Costituzione, che infatti, al 23 ottobre 2012, non sarà ancora stata elaborata, lasciando così di fatto in carica il governo transizionale di Ennahda.

Il 14 settembre 2012 segna però una frattura nella linea politica governativa adottata nei confronti del salafismo radicale: è il giorno infatti dei violenti scontri tra salafiti e polizia, dopo gli attacchi, delle Ambasciate americane in gran parte del «mondo mussulmano». Evento scatenante, un film di dubbio gusto e di misteriose origini, sulla vita del Profeta, a nome di un noto regista di film pornografici americano. Come

³⁵⁷ Yehmed, H, *Il ministero degli interni smentisce, mentre i media francesi affermano*, Tunisi, 02.11.2012, Hakayek Elwatan, trad. Ita Abellamid Bouaziz, in Appendice, p. 14.

³⁵⁸ «Le 24 septembre, la Commission de coordination et de rédaction à l'Assemblée nationale constituante (ANC) de Tunisie a proposé d'intégrer à nouveau «l'égalité» entre les hommes et les femmes dans la Constitution, rapporte [Tunisie Focus](#). Une proposition qui revient donc sur le principe proposé par le mouvement islamiste Ennahda: «la femme complémentaire de l'homme». Ce fameux article 28 du projet de Constitution en cours d'élaboration avait soulevé un tollé en Tunisie, mais également chez la diaspora. Cette modification du rôle de la femme tunisienne apparaissait alors comme une remise en question de leur statut personnel hérité de l'ère Bourguiba en 1956.» in Redaction Slate Afrique, *Tunisie - La femme n'est plus «complémentaire de l'homme»*, 25.09.2012, on line: <http://www.slateafrique.com/95117/tunisie-la-complementarite-homme-femme-mise-au-placard>

sostiene Santiago Alba Rico, l'attacco alla rappresentanza americana- che in molti ha destato sospetti, anche per la vicinanza alla ricorrenza dell'11 settembre- segna una svolta nella politica di Ennahda:

«Allora (*Ennahda, ndr*) ha giocato un doppio gioco: ha giocato il gioco della democrazia e ha giocato allo stesso tempo questo gioco nell'ombra di stabilire dei contatti, che aveva anche prima, coi salafiti. Dopo l'ambasciata americana, sotto la pressione degli Stati Uniti, ha dovuto iniziare a cambiare questo gioco, e poi dopo gli assassini di Chokri Belaïd e di Mohamed Brahimi, soprattutto quest'ultimo, che è stato contemporaneo al colpo di Stato in Egitto, ha capito che doveva assolutamente, se voleva tenere il potere, non provocare un colpo di Stato, doveva assolutamente cambiare politica: ma questo è sempre così. Se tu fai così, allo stesso tempo i salafiti stessi cambiano, parliamo di *Ans al Shaaria*, cambiano anche loro strategia, che passa per attaccare Ennahda e la stabilità del governo e questa è una strategia convergente con la strategia dell'opposizione della destra liberale di questo Paese, che vuole assolutamente provocare un colpo di Stato».³⁵⁹

La strategia di Ennahda quindi, dopo l'attacco all'Ambasciata americana, si pone non più in una dimensione di tolleranza discreta, ma diventa aggressiva e repressiva- o almeno, questo appare: le reazioni, seguendo l'analisi di Santiago Alba Rico, non tardano ad arrivare. Il 6 febbraio 2013, il leader del Front Populaire Chokri Belaïd, partito storico della sinistra tunisina, viene assassinato sotto casa sua in pieno giorno con 9 colpi di pistola: molte sono le ombre, ad oggi, sul primo assassinio dichiaratamente politico della transizione democratica, cui purtroppo seguirà quello di Moahemed Brahimi, anch'egli politico di spicco dell'area *gauchiste*, il 25 luglio 2013, giorno della Festa della Repubblica. Tra le molteplici ipotesi riguardo ai mandati dei due omicidi, ci sono i sostenitori di una tesi che vede un progetto parastatale di eliminazione degli avversari politici- segretamente sostenuto da Ennahda, accusata dalla sinistra soprattutto del mancato intervento della polizia contro i sospetti omicidi salafiti³⁶⁰- e chi invece, come sostiene ad esempio Alba Rico, vede nel terrorismo

³⁵⁹ *Intervista a Santiago Alba Rico*, in Appendice, p. 3.

³⁶⁰ «Au cours d'une conférence de presse, mercredi, à Tunis, M. Laaguili et Me Senoussi, également membre du collectif d'avocats de la famille de Chokri Belaïd, assassiné le 6 février 2013 devant son domicile, ont révélé que le 23 janvier 2013, soit deux semaines avant l'assassinat, l'employée d'une agence de banque à El Menzah 6 a prÈvenu la police de la présence d'une voiture suspecte, une Polo immatriculée 1488 TUN 98, dans la zone, avec à son bord deux individus barbus au comportement bizarre. Cette voiture appartient à Marwen Belhaj Salah, un élément salafiste connu de la région du Kram Ouest, banlieue nord de Tunis. Mais Nizar Senoussi assure qu'après l'identification du propriétaire de la voiture, la police du district de l'Ariana a alerté son homologue du district de Carthage, mais celle-ci n'a pas bougé le petit doigt pour essayer de démanteler le réseau, qui préparait l'attentat et se réunissait souvent au café Al-Waha au Kram-Ouest, au vu et au su de la police. C'est, d'ailleurs, Marwen Belhaj Salah qui a mis en relation tous les autres membres du réseau terroriste : Kamel Gadhgadhi, Ezzeddine Abdellaoui, Boubaker El Hakim et Mohamed Amine Guesmi, affirment les conférenciers qui déplorent le manque de réactivité des autorités sécuritaires, malgré la gravité des faits portés à leur connaissance. Pire encore: le soir de l'assassinat de Belaïd, lorsque les agents du district de police de l'Ariana sont allés

islamico il movente degli omicidi, in una convergenza strategica con l'attuale opposizione al governo. Ciò che è certo è che i due omicidi sono stati effettuati dallo stesso gruppo criminale, con le stesse modalità, e, pare, con le stesse armi.³⁶¹ A seguito dei due omicidi, si è subito sollevata una grande protesta, che ha coinvolto, in entrambe le occasioni, almeno un milione di manifestanti, e che, soprattutto dopo l'assassinio di Brahimi ha chiesto a gran voce le dimissioni del governo, accusato di complicità. Il movimento si è poi costituito, a partire dal 26 luglio 2013, in un sit-in permanente al Bardo, di fronte alla sede dell'ANC. La settimana seguente è densa di avvenimenti tumultuosi: se da un lato, il sit-in del Bardo, dopo una prima partecipazione popolare e sindacale (UGTT), vede una progressiva adesione di membri dell'opposizione dell'ANC, che si associano alle richieste della piazza – essenzialmente riassumibili nella formula, definita già nel maggio 2013, di sospensione del «dialogo nazionale»: ovvero, scioglimento del governo, sostituito da un governo tecnico; formazione dell'Istanza per le Elezioni (ISIE); accelerazione del processo costituzionale, grazie all'intervento di esperti costituzionalisti; ed infine, l'Istanza di controllo audio visuale, ovvero una *par condicio* sui mass media- gli atti terroristici si seguiranno senza soluzione di continuità. Primo della serie, l'agguato teso all'esercito sulla collina di Chaambi il 29 luglio 2013, in cui moriranno, mutilati e poi bruciati, otto soldati, per mano di un gruppo di jihadisti. La vicinanza geografica di Chaambi con il confine algerino scatena l'inizio dell'allarme terroristico in Tunisia: lo scenario algerino è infatti

chercher Marwen Belhaj Salah au Kram-Ouest, les autorités du ministère de l'Intérieur leur ont donné l'ordre de ne pas l'arrêter, prétextant que la police judiciaire allait se charger de l'affaire. Or, celle-ci n'a rien fait dans l'immédiat. Elle n'a pas, en tout cas, ordonné l'arrestation du suspect, qui a pu s'enfuir entretemps à l'étranger. Aussi, lorsque la police judiciaire a décidé enfin d'aller le chercher à son domicile, le 8 février, deux jours après l'assassinat, l'épouse du suspect les a informés qu'il était déjà parti en Arabie saoudite. Il s'était, entretemps, rasé la barbe et a cessé de fréquenter les mosquées, préférant les hôtels chics et les endroits trop laïques.» in Y. M'hiri, *Tunisie-Justice : Nouvelles révélations sur les complicités dans l'assassinat de Chokri Belaïd*, Tunis, 2.10.2013, on line: <http://www.kapitalis.com/politique/18461-tunisie-justice-nouvelles-revelations-sur-les-complicites-dans-l-assassinat-de-chokri-belaïd.html>

³⁶¹ « L'arme utilisée [pour abattre Mohamed Brahmi](#) est la même qui a servi à tuer Chokri Belaïd », a indiqué le ministre tunisien de l'Intérieur Lofti Ben Jeddou lors d'une conférence de presse. 'Les premiers éléments de l'enquête ont montré l'implication de Boubaker Hakim, un élément salafiste extrémiste', a-t-il ajouté. L'homme serait aussi impliqué [dans la mort de Chokri Belaïd](#), tué par balles le 6 février 2013. Selon lui, Boubaker Hakim est 'un élément terroriste parmi les plus dangereux, objet de recherches au niveau international.' in RTL.fr, *Tunisie : la même arme utilisée pour les assassinats de Mohamed Brahmi et Chokri Belaïd*, Tunis, 26.07.2013, on line: <http://www.rtl.fr/actualites/info/international/article/tunisie-la-meme-arme-utilisee-pour-les-assassinats-de-mohamed-brahmi-et-chokri-belaïd-7763420739>

il primo paragone che immediatamente balza alla mente di tutti i cittadini tunisini, ribadito anche dalle dichiarazioni di opinionisti politici sulle testate giornalistiche locali:

«Le journal algérien « Al Fajr » a déclaré dans son édition du, mardi 30 juillet 2013, que la confrontation avec les groupes terroristes retranchés à Jebel Chaâmbi sera longue et amère, tout comme ce qui s'est passé en Algérie, durant les années 90. Le journal algérien a appelé le peuple tunisien et ses élites à se préparer à cette confrontation, soulignant que le massacre des 8 soldats est la démonstration que les groupes terroristes, que ce soit à Jebel Chaâmbi ou dans d'autres endroits, iront loin dans leurs efforts de terroriser les citoyens, ajoutant que l'objectif d'Al-Qaïda et des autres groupes terroristes, est non seulement d'assassiner, mais également de semer la terreur, le chaos et l'intimidation par la mutilation des cadavres des martyrs suppliciés».³⁶²

In una progressione incalzante, le richieste di dimissioni del governo e di realizzazione delle istanze del « Fronte di salute nazionale », composto essenzialmente dal fronte sindacale dell'UGTT e dai partiti dell'opposizione di governo (Niida Tounes e Front Populaire *in primis*), vengono dapprima rifiutate da Ennahda, che in seguito accetterà, apparentemente, il 28 settembre 2013 di firmare un accordo per costituire il governo tecnico nell'arco di 3 settimane, in modo da poter riprendere i lavori dell'ANC e portare così il Paese alle elezioni.³⁶³ Nel contempo, il piano terroristico continua ad agire: il 17 ottobre 2013 a Goubellat, vicino Tunisi, vengono uccisi due agenti della Garde Nationale, corpo armato dipendente diretto del Ministero dell'Interno, ed il 23 ottobre, data della presunta ripresa del « dialogo nazionale », a Sidi Ali Ben Oun, 6 agenti della Garde Nationale restano uccisi in uno scontro a fuoco con gruppi salafiti. Il dibattito intorno al « dialogo nazionale » si arenerà presto, nell'ultima settimana di ottobre 2013, sullo scontro tra le parti della ANC per la nomina del primo ministro del governo tecnico, seguita, di pochi giorni, da una manifestazione, a Tunisi, dei corpi di polizia, che reclameranno, in un comunicato del proprio sindacato, l'amnistia per i poliziotti incarcerati a seguito dell'accertata colpevolezza durante i giorni della Rivoluzione, e l'epurazione dei quadri appartenenti ad Ennahda.

³⁶² Redaction, *L'Algérie prévoit une longue guerre sans merci en Tunisie*, Tunis, 01/08/2013, on line: <http://directinfo.webmanagercenter.com/2013/08/01/lalgerie-prevoit-une-longue-guerre-sans-merci-en-tunisie/>

³⁶³ Per una cronologia dettagliata del “dialogo nazionale” rimando all'articolo: Babnet, *Tunisie: Principales étapes franchies depuis l'annonce de l'initiative du Quartet*, Tunis, 05.10.2013, on line: <http://www.babnet.net/cadredetail-72405.asp>

In una tagliente analisi, Santiago Alba Rico, descrive così l'attuale quadro politico tunisino, alla luce degli ultimi eventi dell'ottobre 2013:

«Allora secondo me c'è questa convergenza, una convergenza tattica tra l'opposizione e il terrorismo. Secondo me questo terrorismo che ammazza poliziotti nei momenti in cui può danneggiare di più la stabilità del Paese, conviene soltanto a una opposizione che sta giocando al colpo di Stato, a precipitare gli avvenimenti, e che forse adesso che ha cominciato un dialogo che può arrivare ad un accordo sul terrorismo, di tipo securitario, con Ennahda e può cambiare anche un'altra volta di strategia. Secondo me il rischio rimane e rimarrà per molto tempo, soprattutto se questo dialogo nazionale, che secondo me è un ricatto- ma comunque ormai non c'è un'altra via- se questo dialogo nazionale non arriva a termine, per me è interessante vedere come un partito politico come Ennahda, che tutti sappiamo che non ha nessun interesse vero nella democrazia, ormai è il più democratico di tutti, è costretto a difendere la democrazia, mentre altri, che forse per ideologia, per formazione sono più democratici, stanno giocando al colpo di Stato. E qua il problema- per quello ha detto Ghannouchi che mollano il governo ma non il potere- perché veramente il potere legittimo, l'unica legittimità che c'è in questo paese, anche se ormai degradata, è l'Assemblea Costituente. E questa è la vera discussione dentro il marchio del dialogo nazionale, non il nominativo del prossimo primo ministro, che si metteranno d'accordo, non sarà mai indipendente, ma il vero dibattito è sul ruolo che giocherà il giorno delle elezioni questa Assemblea Costituente. Perché lì ha la maggioranza Ennahda e si rimane nell'organo legislativo, e questo governo indipendente deve comunque sottomettere all'approvazione dell'Assemblea le leggi e i decreti, rimane comunque Ennahda con un potere essenziale. Invece l'opposizione per quello vuole rimandare sempre di più la data delle elezioni perché vuole fare un governo di indipendenti con delle competenze assolute, per governare senza l'Assemblea. L'Assemblea, questo è un po' il progetto dell'opposizione, deve soltanto ridurre il suo ruolo a finire la Costituzione e formare questo organo di sorveglianza elettorale e basta».³⁶⁴

L'attuale quadro politico pone molte domande e lascia aperti molteplici scenari. Innanzitutto, il continuo slittamento del processo costituzionale, che doveva chiudersi il 23.10.2012- ormai un anno fa- desta qualche dubbio: in primo luogo, lascia ad oggi aperta la possibilità che ad un Parlamento democraticamente eletto, si continui a sostituire il solo sistema esecutivo, che governa ad oggi il Paese in un perenne «stato d'urgenza»³⁶⁵, mantenendo l'attuale assetto di potere, che vede Ennahda alla maggioranza. In secondo luogo, il tentativo di destabilizzazione, e delegittimazione ad opera dell'opposizione (*Nidaa Tounes*, alleata alla sinistra del *Front Populaire*) dell'Assemblea Costituente, unico organo ad oggi eletto democraticamente nel Paese, in convergenza con una strategia della tensione dovuta all'incalzare del fenomeno

³⁶⁴ Intervista a Santiago Alba Rico, in Appendice, p. 344.

³⁶⁵ Cfr. paragrafo 2.I, *L'istituzione dello «État d'urgence» in Tunisia: un dispositivo temporaneo continuamente rinnovato. Uno sguardo ai decreti legge della «transizione democratica».*

terrorista, può far presagire, invece, un «colpo di Stato morbido» che, senza passare dalle elezioni, permetta un accordo tra le parti, in virtù del «dialogo nazionale». In questo scenario, è sinistro anche il tentativo di coinvolgimento dei corpi militari, alla luce dello scenario egiziano e siriano e delle pressioni internazionali. L'attuale strategia della tensione infatti, che, in virtù del rischio securitario, si dota di un sempre maggiore controllo poliziesco- reso possibile dalle misure d'emergenza- e determina una crescente instabilità politica di governo, sembra giovare solo ad un partito come *Nidaa Tounes*, che è in assoluta continuità con l'antico partito di Ben Ali, l' *Rcd*, ma che condivide, con Ennahda e le potenze internazionali, un medesimo progetto economico neoliberista.

Vorrei quindi tentare una prima conclusione dell'analisi politica di questo biennio tunisino con le parole di Santiago Alba Rico:

«C'è un tentativo chiaro di coinvolgere le forze armate, quello che non è chiaro è se ci riusciranno. Perché l'esercito in questo Paese ha un ruolo molto diverso di quello che ha in Egitto, in Egitto è proprio una colonna vertebrale del Regime, è stato sempre così, e gestisce circa il 40/50 per cento del prodotto interno lordo, mentre in Tunisia ha avuto sempre un ruolo molto periferico, non politicizzato e infatti prima, non adesso, subito dopo la morte di Chokri Belaid, e subito dopo gli eventi egiziani qui c'è stato il tentativo di coinvolgere l'esercito in un colpo di Stato, ma invece l'esercito si è rifiutato. [...] Poi qui c'è un doppio vantaggio, o triplo, perché ora da una parte c'è un esercito che non è così minaccioso come in Egitto, anche se esiste la polizia, e dall'altra parte Ennahda non ha la maggioranza, e poi con l'esperienza dell'Egitto stesso che si è rivelata catastrofica, con un colpo di Stato duro veramente, e anche fa riflettere sia Ennahda che farà delle concessioni, sia l'opposizione che non spingerà, come sta spingendo in modo folle, secondo me con lo scopo di far crollare il governo, soprattutto senza un programma alternativo soprattutto per la sinistra- perché voglio dire io lo capisco che Nidaa Tunis che abbia questo desiderio di dire no, qua l'unica cosa che importa è che vada via Ennahda e che si facciano le elezioni, o no: perché questi le elezioni non le vogliono, vedrai che le rimanderanno sempre di più, perché non è chiaro questo dialogo nazionale, che secondo me è un colpo di stato morbido. Poi c'è un'altra cosa rispetto all'Egitto: qui (*a Tunisi, ndr*) l'altro ieri sia Essebsi che Ghannouchi si sono riuniti con l'ambasciatore americano, e gli Stati Uniti e l'Unione Europea sono molto interessati alla stabilità della Tunisia, e in Egitto non hanno altra alternativa che accettare questo colpo di Stato perché hanno dovuto sempre negoziare con un esercito che garantisce la stabilità nella zona, gli accordi di Camp Davis con Israele, e così via. E invece qui sono ancora interessati a tenere questa democrazia fragile fra virgolette e alla fine io penso che stanno facendo pressioni per mettere d'accordo Nidaa Tounes con Ennahda, per fare una coalizione di governo o comunque per metterli d'accordo per accettarsi e, come dire, negoziare i punti basilari del nuovo stato Tunisino, per quanto riguarda l'economia- perché hanno lo stesso progetto economico- e per quanto riguarda il terrorismo e l'immigrazione, che sono le cose (economia, terrorismo e immigrazione) sono gli interessi della Unione Europea e dell'Occidente, e allora se arrivano a mettere

d'accordo Niida Tounes ed Ennahda sono a posto. Altrimenti, se un colpo di Stato garantisce un po' di stabilità, di sicurezza e un'economia neoliberale, va bene».³⁶⁶

2.1 *L'istituzione dell'Etat d'urgence in Tunisia: un dispositivo temporaneo continuamente rinnovato. Uno sguardo ai decreti legge della transizione democratica.*

«Art. 2 – L'État d'urgence est déclaré pour une durée maximum de trente jours fixée par décret qui détermine la ou les circonscriptions territoriales à l'intérieur desquelles il entre en vigueur.

Art. 3 – L'État d'urgence ne peut être prorogé que par décret qui fixe sa durée définitive.»

Décret n°78-50 du 26 Janvier 1978, réglementant l'État d'urgence en Tunisie.

Posando lo sguardo sul processo giuridico in atto in Tunisia a partire dalla caduta del Regime, causata dalla fuga dell'allora Presidente della Repubblica Ben Ali, ci sono ancora, ad oggi, parecchie zone d'ombra. Grazie all'analisi del professore di diritto pubblico, organico della facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Tunisi, Hédi Ben Mrad, un primo «peccato originale» del processo costituente viene rilevato nella tumultuosa attività giuridica seguente al 14 gennaio 2011. Il docente si sofferma sull'utilizzo improprio che è stato fatto degli articoli 56 e 57 della Costituzione del 1959, che regolano la continuità di governo in assenza temporanea o definitiva del Presidente della Repubblica:

«'Le peuple veut/réclame la chute du régime'. Ce fameux slogan/injonction populaire, plus lyrique en langue arabe, a eu droit des fameux articles 56 e 57 de la Constitution tunisienne, destinés à réagir deux situations différentes de la vacance de pouvoir. Vacance provisoire pour le premier, vacance définitive pour la seconde. Le hasard de l'histoire en a décidé autrement».³⁶⁷

Il Conseil constitutionnel, unico organo abilitato a dichiarare la «vacance définitive du pouvoir», chiamato in causa, ha dato una lettura salutare e di grande coraggio politico all'articolo 57, permettendo così una successione non violenta alla Presidenza, sbloccando una situazione politica e giuridica alquanto complessa, dove l'assenza del Presidente della Repubblica in esercizio sul territorio tunisino, in situazione d'emergenza, senza aver delegato i propri poteri e senza aver presentato delle dimissioni è stato assimilato a un caso di impedimento assoluto. Come sottolinea nella sua accurata

³⁶⁶ Intervista a Santiago Alba Rico, in Appendice, pp. 341-342.

³⁶⁷ B. H. Mrad, *La problematique constitutionnelle de la transition*, OTTD, *La transition démocratique en Tunisie. Etat des Lieux- Les Thematiques*, op. cit. p. 9.

analisi Ben Mrad, infatti, se già la disposizione di passare da una «assenza provvisoria» ad una «assenza definitiva» del potere in causa è stato possibile grazie ad una benefica previsione «partigiana» del *Conseil constitutionnel*, tuttavia, anche nel caso di un «impedimento assoluto» del Presidente a rientrare in gioco, l'articolo 57 della Costituzione non prevede un'abrogazione della Costituzione, ma una sostituzione dei poteri per via interimaria:

«Les dispositions de l'article 57 de la Constitution favorisent bien la continuité de la fonction présidentielle par l'usage de la technique intérimaire. Il s'agit de remplacer le Président, sans nécessairement changer de régime politique, et encore moins de République ou d'ordre constitutionnel. Ce même article inique bien que le Président de la République intérimaire ne peut pas procéder à 'la modification de la Constitution'. Que dire de sa suspension ou de son abrogation».³⁶⁸

In questa situazione poco chiara di trasmissioni di potere, si situa l'attività giuridica del governo *ad interim*, che promulga, il 15 gennaio 2011, l'instaurazione dell'*Etat d'urgence* su tutto il territorio della Repubblica con il decreto n. 2001-184³⁶⁹. Il 9 febbraio il Senato autorizza il Presidente *ad interim* Foued Mebazaa a governare per decreto-legge, attraverso l'uso del Parlamento bicamerale ereditato dal precedente governo di Ben Alì. Il 14 febbraio viene prorogato lo stato di emergenza con il decret n. 2001-185³⁷⁰ fino al 31 luglio 2011. In questa situazione di sostanziale annullamento del potere parlamentare, dovuto allo stato d'emergenza, si situa la decisione del presidente *ad interim* di stilare un'agenda di transizione, il cui principale punto di partenza è l'elezione di una Costituente che possa redigere una nuova carta costituzionale:

«Le discours présidentiel du 3 mars 2011 constituait, de ce point de vue, un tournant décisif dans la gestion du processus de transition. Formalisé par le decret-loi n. 14 du 23 mars 2011 il constitue une véritable rupture avec l'ordre juridique existant, qui jette les bases du nouvel ordre juridique. Il ne s'agit certainement pas d'un acte juridique, mais d'un acte politique fondamental, constitutif d'un « fait juridique fondateur, de nature constitutionnelle ». [...] Violant fermement l'article 57 de la Constitution, et sans suspendre « officiellement » cette dernière, il a annoncé une série de mesures d'un teneur politique et constitutionnelle intense. [...] Il s'agit, selon la littérature constitutionnelle, d'une forme de « Constitution provisoire » qualifiée, à côté des Constitution transitoires ou intérimaires, de 'petite Constitution'».³⁷¹

Il decret-loi n.14 del 23 marzo 2011 segna quindi una sostanziale abrogazione del precedente ordine costituzionale, anche se non ufficializzato, in virtù di una

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 12.

³⁶⁹ Journal Officiel de la République Tunisienne — 1 mars 2011 N° 13, p. 202.

³⁷⁰ *Ivi*.

³⁷¹ B. H. Mrad, *La problematique constitutionnelle de la transition*, op. cit. pp. 14-15.

riorganizzazione dei poteri che possa portare all'elezione della Costituente, istituendo così un diritto transitorio fondatore, ma, nelle parole di Ben Mrad:

« Sélectif parce que en rupture partielle avec l'ordre juridique en vigueur. En effet, cette 'petite Constitution' jette les bases essentielles minimales de la nouvelle organisation des pouvoirs publics, pour la période de transition. En matière constitutionnelle, il a été procédé à la dissolution des principaux pouvoirs constitués : la Chambre des députés, la chambre des conseillers, le conseil économique et social et le Conseil constitutionnel. Avec maintien du pouvoir judiciaire, qui a mis à mal le corps des juges, subitement et paradoxalement politisé à outrance. D'une autre côté, les pouvoirs législatif et exécutif ont fait objet d'un remembrement adapté à la phase de transition».³⁷²

Nello stesso decreto legge, infine, la necessità dell'adozione di una nuova Costituzione viene giustificata con una richiesta di ordine popolare³⁷³, senza però che siano state esercitate alcune delle classiche tecniche di espressione della volontà popolare, come il referendum, ad esempio. Come sostiene ancora Ben Mrad, infatti, la dimensione rappresentativa, al marzo 2011, non è assolutamente chiara:

«Certes , la chute du régime de Ben Ali a été incontestablement réclamé par les gouvernés, mais le «modèle» de transition a été instantanément engagé sans acteurs significatifs majeurs, et sans trop de visibilité de la configuration politique réelle de la Tunisie. Qualifiée de «saut dans l'inconnu», par certains récits journalistiques avertis, l'attribution de ce choix à la volonté populaire est difficilement vérifiable au regard des techniques juridiques d'expression de la volonté populaire. [...] Le mythe- ou la fiction- de l'identité entre la volonté du peuple et celle de ses représentants est, aujourd'hui, bel et bien ébranlé».³⁷⁴

E, conclude Ben Mrad, bisogna essere coscienti delle derive possibili della rappresentazione politica : « Notre conscience des dérives de la représentation, et d'un manière subséquente, de l'usage malsain ou malveillant du procédé démocratique, nous oblige à voir dans le contrôle continu du pouvoir, même constituant, la garantie réelle et efficace».³⁷⁵ Se quindi questa situazione di instabilità politica, rappresentativa e costituzionale giustificano l'ulteriore prolungamento, anche dopo il termine previsto, dello *stato d'emergenza*, con i decret n. 2001-999 ³⁷⁶del 21 luglio, che ristabilisce la norma eccezionale fino a novembre, comincia a diventare quantomeno sospetto l'utilizzo del dispositivo giuridico-politico eccezionale a partire dal 23 ottobre 2011, data delle elezioni della ANC. Se infatti, pur in una dimensione di transitorietà, le

³⁷² *Ibidem*, p. 15.

³⁷³ «Considérant qu'au cours de la Révolution du 14 janvier 2011, le peuple tunisien a exprimé sa volonté d'exercer sa pleine souveraineté dans le cadre d'une nouvelle Constitution.» in *Ibidem*, p. 18.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 19.

³⁷⁵ *Ivi*.

³⁷⁶ Journal Officiel de la République Tunisienne — 22 juillet 2011, N° 54, pag. 1275.

elezioni garantiscono una legittimità costituzionale all'Assemblea, e la sua successiva riorganizzazione dei poteri, non è chiaro il ricorso, continuamente prolungato e riformulato, all'*état d'urgence*. Il 28 novembre 2011 infatti il decret n. 2001-4244³⁷⁷ instaura nuovamente lo stato d'emergenza su tutto il territorio della Repubblica, seguito dalla consueta, e legalmente necessaria, proroga del 20 dicembre (Arret n. 3). Nell'anno 2012 non ci sarà un solo momento di arresto del dispositivo giuridico eccezionale³⁷⁸, tuttavia non giustificato: il 23 ottobre 2012 il Paese avrebbe dovuto vedere la consegna della Costituzione e l'inserzione nell'agenda politica a breve termine delle elezioni: perché quindi prolungare l'*état d'urgence*? La domanda se la pone anche la giornalista Sana Sabouaï che il 26 giugno 2012 nel primo di due articoli pubblicati sul sito di contro informazione *Nawaat.org* cerca di comprendere le ragioni, tutte politiche, dell'uso del dispositivo. Così inizia la propria analisi Sabouaï:

«Depuis le 15 janvier 2011 la Tunisie vit sous le régime de l'état d'urgence. A cette époque le Président venait de fuir le pays et le désordre était partout. Difficile alors de conserver le fonctionnement de l'administration, de préserver la sécurité de la nation, de continuer à vivre normalement. Depuis le 15 janvier 2011 des élections ont eu lieu, une nouvelle Assemblée, un nouveau gouvernement et un nouveau Président ont été mis en place. Les infrastructures des forces de l'ordre intérieur qui avaient été saccagées ont été remises d'aplomb, le pays fait son chemin, mais voilà, 17 mois après le 15 janvier 2011 la Tunisie vit toujours sous le régime de l'état d'urgence. Et ce que les gens semblent ignorer c'est qu'il s'agit d'un régime restrictif qui suspend les règles normatives et peut priver le citoyen de certaines libertés».³⁷⁹

³⁷⁷ Journal Officiel de la République Tunisienne — 22 juillet 2011, N° 54, pag. 1275.

³⁷⁸ 30/03/2012 decret n. 2012-62 instaurazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica (dal 31 marzo al 30 aprile 2012)

28/04/2012 Decret n. 2012-76 proroga

31/07/2012 Decret n. 2012-142 instaurazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica

31/08/2012 Decret n. 2012-204 proroga

30/09/2012 Decret n.2012-214 proclamazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica

31/10/2012 Arrete n. 2012- 228 proroga

³⁷⁹ S. Sabouaï, *Etat d'urgence : Porte ouverte à la dérive autoritaire et blanc-seing au ministère de l'Intérieur*, Tunisi, 26.06.2012, on line: <http://nawaat.org/portail/2012/06/26/etat-durgence-porte-ouverte-a-la-derive-autoritaire-et-blanc-seing-au-ministere-de-linterieur/>

Facendo appello al decreto n. 78-50 del 26 gennaio 1978, che regola lo stato d'urgenza in Tunisia³⁸⁰, come sottolinea la giornalista, nella situazione del 2012, ancora non segnata dal «rischio terroristico», quale sarebbe il «pericolo imminente» dal quale il Paese andrebbe difeso con l'adozione di misure eccezionali? Perché ricorda ancora Sabouaï che *l'État d'urgence* è, anche, una forte limitazione dei diritti civili:

«L'État d'urgence donne au ministère de l'Intérieur et aux gouverneurs, qui ont le monopole de la force en région, une plus grande amplitude d'action en matière de restrictions des libertés, explique Rachida Ennaïfer, professeur à l'université et spécialiste en droit constitutionnel comparé. Nul besoin d'aller si loin en réalité. On aurait pu utiliser la loi de 1969 quant aux attroupements et le décret 115 pour la presse par exemple, on aurait ainsi pu voir aux cas par cas au lieu de faire une situation générale. En fait le ministère de l'Intérieur se retrouve avec une large marge de manœuvre pour restreindre les libertés».³⁸¹

Continua ancora l'approfondita analisi della giornalista, ricordando come grazie alla misura eccezionale diventa molto difficile destabilizzare, in senso democratico, il governo:

«Dans la situation actuelle l'ANC contrôle le gouvernement par le biais de la motion de censure et peut l'obliger à démissionner, elle peut également révoquer le Président de la République ou encore voter une motion de censure contre un ministre. Par la suite c'est la majorité au sein de l'ANC qui devra mettre en place de nouveaux gouvernants. Il faudra donc une union et un consensus pour qu'une majorité absolue se dégage afin qu'un nouveau gouvernement soit mis en place, ce qui semble pouvoir lutter contre la main mise d'un seul parti sur le pays».³⁸²

Se quindi ci fosse una deriva autoritaria, spiega la giornalista, sarebbe molto difficile, in stato d'eccezione, far cambiare la situazione governativa. Per di più, non è chiaro quali siano le ragioni del mantenimento del dispositivo: le motivazioni paiono cambiare in ogni differente occasione. Il primo motivo fu infatti la fuga del Presidente, che però, una volta costituito un governo, seppur di transizione, venne sostituito da un nuovo Presidente. L'instabilità della situazione di sicurezza non sembra così grave, nel 2012, da giustificare una misura eccezionale, come dichiarato dall'ufficio di comunicazione del Ministero degli Interni stesso:

³⁸⁰ «Article Premier – L'État d'urgence peut être déclaré sur tout ou partie du territoire de la République, soit en cas de péril imminent résultant d'atteintes graves à l'ordre public, soit en cas d'événements présentant par leur gravité le caractère de calamité publique. » Décret n°78-50 du 26 Janvier 1978, réglementant l'état d'urgence en Tunisie, op. cit.

³⁸¹ S. Sabouaï, *Etat d'urgence : Porte ouverte à la dérive autoritaire et blanc-seing au ministère de l'Intérieur*, Tunisi, 26.06.2012, on line: <http://nawaat.org/portail/2012/06/26/etat-durgence-porte-ouverte-a-la-derive-autoritaire-et-blanc-seing-au-ministere-de-linterieur/>

³⁸² *Ivi.*

«Khaled Tarrouche, chef du bureau information et communication du ministère de l'Intérieur déclarait à Nawaat.org que la situation sécuritaire du pays s'améliorait et ce du fait du travail de concert des forces de sécurité intérieure et de l'armée nationale, qui était, selon lui, un appui considérable qui permettait de sécuriser les établissements publics par exemple. Tout va bien en Tunisie donc, pour le ministère de l'Intérieur. Même son de cloche à la Présidence. Ainsi Imed Daïmi, directeur du cabinet présidentiel expliquait que: *«Ce n'est pas parce que nous sommes en situation d'État d'urgence que cela signifie qu'il y a un danger imminent ou que nous sommes dans une mauvaise situation sécuritaire.»* Qu'est ce qui justifie alors le fait que l'état d'urgence continue en Tunisie, si la condition de son instauration n'est pas remplie? Il semble qu'à l'époque c'était la situation sécuritaire aux frontières qui posait problème. *«L'armée joue un rôle fort pour sécuriser les frontières car il y a quand même quelques turbulences au niveau des frontières avec la Libye avec peut-être du trafic d'armes »* explique Imed Daïmi. Reste que si le seul « *péril imminent* » se situe au niveau des frontières, le fait d'être en état d'urgence semble démesuré. Donner tout pouvoir au ministère de l'Intérieur parce que la situation libyenne est tendue, est disproportionné : en quoi la circulation des Tunisiens devrait être suspendue ou les cinémas fermés, par exemple, parce que le gouvernement libyen n'arrive pas à faire régner l'ordre sur son sol? On peut démontrer cette situation en rappelant que pendant 20 ans l'Algérie a vécu sous état d'urgence».³⁸³

Perché, quindi se il problema è alle frontiere- peraltro mai veramente controllate- c'è bisogno di dichiarare lo stato d'emergenza in tutto il Paese? Lo scenario che viene evocato poco oltre dalla giornalista è chiaramente quello algerino ed egiziano, dove lo stato d'eccezione non venne mai revocato, in assoluta illegalità. Perché, ricorda sempre la giornalista, il dispositivo è temporaneo e non può essere rinnovato senza soluzione di continuità e, per inciso, non ha evitato i disordini salafiti, culminati nell'attacco a Palais Abdellia- una misura quindi inefficace, ma pur sempre persistente. Perché? Risponde Sabouai:

«Un état d'urgence qui ne permet ni de prévenir les événements, ni de les contrôler, ni d'appliquer la justice ne semble pas avoir de réelle raison d'être. Un état d'urgence pourquoi faire alors? *« Ce qui m'inquiète c'est que nous sommes peut-être dans une normalisation d'une situation anormale. Le plus grave c'est qu'on est peut être entré dans une situation où l'état d'urgence devient habituel et donc applicable réellement et on ne pourra rien faire puisqu'il s'agira d'une situation légale. Peut-être que nous allons vers une normalisation d'une situation anormale : c'est une légalité qui ne sert pas l'Etat de droit, un Etat de droit qui devrait garantir les libertés fondamentales, un Etat qui devrait s'adosser à un droit qui respecte les libertés »* s'inquiète Rachida Ennaifar».³⁸⁴

Una normalizzazione, inquietante, dell'eccezione. Dove l'effetto immediato è quello di generare, in una significativa inversione di tendenza rispetto ai giorni della Rivoluzione,

³⁸³ Ivi.

³⁸⁴ Ivi.

un'identificazione nella paura del terrorismo tale da considerare la presenza, ed il controllo, poliziesco come rassicurazioni, senza vederne gli aspetti più inquietanti :

« *Avant la Révolution les Tunisiens n'aimaient pas voir la police et l'armée dans la rue. Aujourd'hui psychologiquement c'est quelque chose qui les rassure.* » Reste que si il n'y a plus de danger imminent et que le pays semble avoir repris un fonctionnement normal pourquoi sommes-nous toujours sous ce régime? « *Finalement on peut se demander si le gouvernement n'a pas du mal à gérer démocratiquement la question sécuritaire. Le pouvoir politique oscille entre deux solutions : soit il revient aux anciennes pratiques, très autoritaires et non démocratiques, soit il laisse la situation comme elle est et il s'abstient de faire régner l'ordre et ça devient le chaos. Il est d'ailleurs difficile d'évaluer les bénéfices de l'état d'urgence. On peut juste essayer d'imaginer ce que serait la situation si l'état d'urgence n'avait pas été instauré* » explique Mme Ennaifer». ³⁸⁵

Gli eventi del 2013, aperti con l'omicidio politico di Chokri Belaid e di Mohamed Brahimi, seguiti dagli atti terroristici di Chaambi e dagli assalti alle forze dell'ordine da parte dei gruppi salafiti, daranno ragione al dispositivo giuridico di essere nuovamente, e perennemente, rinnovato, anche se il primo decreto è precedente di pochi giorni all'assassinio di Belaid. Il 31 gennaio 2013 viene promulgato lo stato d'emergenza in tutto il Paese con il decret n. 2013-28³⁸⁶, mentre l'assassinio di Belaid è datato 6 febbraio 2013. A partire dall'omicidio del leader del Front Populaire, tutte le domande poste dalla giornalista di *Nawaat.org* vengono a decadere: il «terrorismo» c'è, e vuole fare paura. Tutto il 2013 è quindi stato segnato dell'*etat d'urgence*³⁸⁷ e la deriva autoritaria comincia a farsi sentire, in uno strano accostamento tra attentati terroristici e repressione di Stato, non diretta però contro il «terrorismo islamico», o quantomeno non solo, bensì nei confronti di quella parte della società che nel corso del 2012 veniva attaccata, continuamente, dai salafiti stessi: gli artisti, i musicisti, i teatranti, i registi cinematografici. E c'è chi, come il giornalista Moez El Kahlaoui, che ci ricorda, brechtianamente, che la deriva securitaria stringe le proprie maglie poco a poco, fino ad elidere gli spazi di libertà di tutti. In un articolo dal titolo *Tunisie: sacrifier la liberté au nom de la sécurité?*, a partire dalle inquietanti dichiarazioni del sindacato di polizia della fine di ottobre 2013, il giornalista si chiede quale sia la vera direzione, e deriva, del fenomeno terroristico, e della relativa risposta securitaria:

³⁸⁵ *Ivi.*

³⁸⁶ Journal Officiel de la République Tunisienne — 1 février 2013 N° 10, p. 482.

³⁸⁷ 01/03/2013 Décret n. 2013-38 proroga.

28/05/2013 Décret n. 2013-157 instaurazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica.

02/07/2013 Décret n. 2013-179 proroga.

«Les deux ans d'incompétence et de laxisme d'Ennahdha font que moins de trois ans après la révolution on appelle à libérer les meurtriers de citoyens dans l'indifférence générale [...] quand la peur s'installe, les aspirations de liberté, les luttes pour les droits deviennent secondaires ... Nous sommes en train de créer un monstre au nom de la lutte anti-terroriste». Mme Turki avertit : «Concentrons-nous sur l'essentiel ... Tant qu'il est encore temps. Sinon, et avant même que nous nous rendions compte, nous nous retrouverons sous le joug d'une dictature encore plus féroce que la précédente, plébiscitée par tous ceux qui auront renoncé à leur liberté au nom de la stabilité». Et dans ce contexte tendu à l'extrême, la fameuse déclaration de Thomas Jefferson, l'un des pères de l'indépendance américaine, semble avoir une résonance particulière, dans la Tunisie d'aujourd'hui : «Si tu es prêt à sacrifier un peu de liberté pour te sentir en sécurité, tu ne mérites ni l'une ni l'autre». Les Tunisiens seraient-ils prêts à dire adieu à leur liberté pour des promesses de sécurité, au risque de perdre l'une et l'autre ? »³⁸⁸

3.I *La repressione agli artisti: interruzioni di manifestazioni culturali, aggressioni ed arresti, una pratica sovversiva che si fa di Stato. Dall'aggressioni salafite agli arresti di Stato.*

«Art. 7 – Le Ministre de l'intérieur pour l'ensemble du territoire où est institué l'état d'urgence, ou le gouverneur pour le gouvernorat, peuvent ordonner la fermeture provisoire des salles de spectacles, débits de boissons et lieux de réunion de toute nature. Peuvent être également interdites les réunions de nature à provoquer ou entretenir le désordre.

Art. 8 – Dans les zones soumises à l'application de l'état d'urgence, les autorités visées à l'article précédent peuvent ordonner des perquisitions à domicile de jour et de nuit et prendre toutes mesures pour assurer le contrôle de la presse et des publications de toute nature ainsi que celui des émissions radiophoniques, des projections cinématographiques et des représentations théâtrales. »

Décret n°78-50 du 26 Janvier 1978, réglementant l'État d'urgence en Tunisie.

«Prima vennero a prendere gli zingari e fui contento perché rubavano
 Poi vennero a prendere gli ebrei e tacqui perché mi erano antipatici
 Poi vennero a prendere gli omosessuali e fui sollevato perché erano fastidiosi
 Poi vennero a prendere i comunisti ed io non parlai perché non ero comunista
 Un giorno vennero a prendere me e non c'era rimasto nessuno a protestare»

Bertold Brecht, *Nessun uomo è un isola*

Negli stessi mesi estivi, segnati dall'assissini di Brahimi e dagli attentati di Chaambi, il controllo poliziesco si insinua nel mondo dell'arte : i primi due casi sono quelli dei rapper KlayBBJ e Weld el 15. Quest'ultimo era già stato perseguito dalla legge e condannato a due anni di prigione, poi divenuti 6 mesi in contumacia, per una canzone intitolata « *Bulicia Kelb* » letteralmente « poliziotti cani », con l'accusa di oltraggio alla funzione pubblica. Come rivela Weld el 15 la canzone è stata scritta durante la prima e precedente detenzione in prigione :

³⁸⁸ M. El Kahlaoui, *Tunisie: sacrifier la liberté au nom de la sécurité?*, Tunisi, 27.10.2013, on line: <http://mag14.com/national/40-politique/2459-tunisie-sacrifier-la-liberte-au-nom-de-la-securite-.html>

«‘Boulricia kleb’ une chanson pour laquelle Weld El 15 a été condamné à une peine de deux ans de prison ferme commuée à 6 mois avec sursis en appel. Elle n’a jamais été chantée en public. Juste diffusée sur YouTube. Il l’a écrite quand il était en prison, condamné à un an de prison ferme pour consommation de cannabis. Insultante envers la police, elle ‘traduit le sentiment de tous ceux qui ont souffert des pratiques policières’ dit Weld El 15. ‘Allez dans n’importe quel quartier, et on vous racontera ce que la police nous fait subir. Ils nous ont tabassés, humiliés, tués et personne ne les a jugés, personne ne leur a dit leurs 4 vérités. Je leur ai parlé avec leur langage.’ explique-t-il».³⁸⁹

Scarcerato il 2 luglio, Wel el 15, insieme all’amico e rapper KlayBBJ tengono un concerto nel prestigioso Festival di Hammamet il 22 agosto 2013, dove, durante l’esibizione, vengono interrotti dal brusco intervento della polizia sul palco, in presenza dei propri fan, ed arrestati e malmenati senza alcun mandato. Come racconta il cantante in un’intervista all’Huffington Post – Maghreb all’arrivo della polizia i due rapper si chiedono se l’intervento sia dovuto alla ricerca dei terrestri di Chaambi (29/07/2013):

«‘Depuis ma sortie de prison, les policiers n’ont pas arrêté de me provoquer. Ils m’insultent dans la rue, ils m’agressent, ils n’ont pas voulu me délivrer une carte d’identité, ils m’ont même fait passer une analyse toxicologique pour me coincer, mais j’étais clean! Ils ont tout fait pour me remettre derrière les barreaux. Tout cela je ne voulais pas le dire avant car je n’aime pas faire la victime’. Finalement, c’est sur scène, à la fin d’un concert, que le rappeur sera arrêté. ‘Ils (*les policiers*, *ndlr*) étaient là au début du spectacle pour assurer la sécurité, mais ils ont quitté les lieux au milieu du concert et sont revenus avec des renforts à la fin.’ C’était le 22 août dernier, lors d’un concert au Festival international de Hammamet. ‘Ils sont venus nous arrêter sans mandat. Des policiers cagoulés nous ont encerclés. Ils criaient *‘l’objectif est devant nous!’*, J’ai halluciné! J’ai dit à Klay: *‘dis, ils parlent de nous là où il y a un terroriste qui a fui le Chaâmbi?’*».³⁹⁰

Entrambi i cantanti, portati in questura, saranno accusati e condannati a un anno e nove mesi di prigionia. Come sostiene il noto blogger tunisino Azyz Amami, giovane attivista riconosciuto per il suo intenso lavoro di contro informazione prima e dopo la Rivoluzione, in una lettera aperta a Edgar Morin, ciò che viene attaccato, per via legislativa, non è un fatto, ma una presa di posizione, assolutamente politica e legittima :

«Klay et Weld El 15 avaient chanté en public des titres que tout le monde connaît, regarde, et écoute sur Internet. Leurs textes sont sans merci, clairs, nets, aigus et

³⁸⁹ S. Ben Hamadi, *Weld El 15 en cavale: “On m’a volé ma jeunesse”*, Tunisi, 07/09/2013, on line: http://www.huffpostmaghreb.com/2013/09/07/weld-el-15-cavale_n_3881636.html

³⁹⁰ *Ivi.*

perçants. Ils s'attaquent aux trois piliers restants de Ben Ali ainsi qu'au nouveau mal de la Tunisie :

- police corrompue ;
- juges corrompus ;
- familles financières responsables de la misère ;
- partis politiques ne pensant qu'à se placer dans les fauteuils du pouvoir.

Klay va même jusqu'à dire dans un de ces titres « Partez tous, nous ne voulons plus de constitution » (de manière plus épicée bien sûr). Weld El15, dans ses titres, pointe du doigt le mariage police-juges, et dit de manière crue ce que tout jeune ressent envers la police : la rage, et l'envie massacrante de vengeance. Ce qui est tout à fait normal, quand on connaît ce que cette police a fait, et continue de faire. Ce n'est pas l'opinion en soi qui est condamnée, le discours « Acab » existe et continue d'exister, sans être ni interdit ni censuré, ni même pénalisé. En faire un positionnement envers les forces du pays, inciter les autres à prendre cette position à force d'arguments, et le clamer publiquement avec un discours didactique, voilà ce qui est condamné. Non pas l'opinion, mais le positionnement. Et le positionnement est un acte politique».³⁹¹

Nella sua lunga ed articolata lettera all'intellettuale Edgar Morin, Azyz Amami racconta di altri 4 casi che testimoniano la recrudescenza del controllo di polizia, avvenuti tutti negli stessi giorni di fine estate, tra cui il caso del produttore cinematografico e regista Nassredine Shili (contestuale a quella del cameraman di Astrolab TV Mourad Merzi) del 21 agosto 2013, seguito da quello di otto giovani cineasti, tra cui i giovani documentaristi Nejib Abidi e Abdellah Yahia, il 21 settembre 2013.

Nassredine Shili è un noto attivista e militante, da sempre impegnato, già nel dicembre 2010, nella lotta per una Tunisia più giusta: non ultima, la sua partecipazione al movimento del sit-in del Bardo, dove costituisce il movimento *Khmagtouna* ('ci state soffocando'). Come ben descritto da Azyz Amami, Nassredine Shili verrà arrestato dopo aver lanciato un uovo al ministro della cultura, insieme al cameraman e giornalista (ed attore di teatro) Mourad Merzi, colpevole di aver filmato l'accaduto per la propria emissione televisiva, Astrolab TV:

«Nasreddine est sorti de la prison à 5h du matin le 24/09/2013. Il y était, et risque d'y retourner, parce qu'il a « posé » un œuf sur la tête du ministre de la Culture, Mahdi Mabrouk aka BouAdhma. A l'ère de ce ministre, de jeunes peintres se sont vus menacés de mort par des fanatiques déchaînés et que les cheikhs du gouvernement qualifiaient publiquement d'athées et de blasphémateurs. Ce ministre a lynché médiatiquement ces jeunes peintres. A l'ère de ce ministre, des

³⁹¹ A. Amami, *Lettre d'un activiste tunisien à Edgar Morin : «Soutenez-nous* », Tunisi, 24.09.2013, on line: <http://www.rue89.com/2013/09/24/lettre-dun-activiste-tunisien-a-edgar-morin-soutenez-246019>

artistes de théâtre se sont vus se faire frapper à coup d'œufs, en plein cœur de la capitale, aux yeux de tous. A l'ère de ce ministre, plus d'une dizaine d'artistes ont connu le goût du cachot, de la geôle et de la prison. A l'ère de ce ministre, Azzouz Chennawi, acteur, s'est trouvé à combattre la mort seul, dépourvu de tout soutien du ministère, malgré ses requêtes et celles de plusieurs artistes et intellectuels. Puis ce ministre s'est montré, comme ça, l'air de rien, à la cérémonie du quarantième jour de la disparition de l'acteur. Nasreddine trouva ce geste de trop. Son œuf fût un acte de résistance, un acte de « *fellagha* » comme il le décrit lui-même». ³⁹²

L'ultimo caso, in senso temporale, è quello di otto giovani cineasti, riuniti nella casa di Nejib Abidi nel centro di Tunisi la notte del 21 settembre 2013 per finire il montaggio dell'ultimo film documentario del giovane regista (prodotto, tra l'altro, dalla casa di produzione dello stesso Nassredine Shili) : nell'equipe, infatti, Abdellah Yahia, regista di documentari e addetto alla fotografia del film, i musicisti Yahia Dridi, Slim Abida, Mahmoud Ayad e Skander Ben Abid, e due giovani studentesse ed attiviste. Tutti gli arrestati hanno meno di 30 anni. Nejib Abidi è noto alla polizia tunisina, in quanto attivista di lunga data, già fondatore del movimento dei giovani rivoluzionari (Mouvements Jeunes Révolutionnaires - MJR), sempre esposto in manifestazioni anti governative, tra cui quella in solidarietà dei rifugiati del campo profughi di Choucha, in cui venivano denunciate le condizioni inumane della presunta accoglienza umanitaria tunisina. In quell'occasione, una fotografia immortalava Nejib Abidi e il ministro della Cultura, che lo insulta puntando il dito contro di lui. Inoltre, il film di Nejib Abidi, alla cui ultimazione stavano lavorando gli otto giovani cineasti, è un'inchiesta sui dispersi nel mare Mediterraneo, film scomodo per il governo tunisino, come scrive Santiago Alba Rico:

«Domenica 21 settembre Nejib Abidi, Yahya Dridi, Abdallah Yahya, Slim Abida, Mahmoud Ayed e Skander Ben Abid, tutti giovani, tutti musicisti, cineasti, artisti ed attivisti, tutti dapprima impegnati nella lotta contro la dittatura di Ben Alì e ora per una vera democrazia, sono stati arrestati mentre lavoravano all'ultimo film di Nejib. L'accusa formale è quella di “consumo di sostanze illecite”, un reato che il codice penale vigente sanziona con pesantissime pene detentive. Curiosamente, proprio alla vigilia dell'arresto era stato rubato il disco rigido del computer di Nejib che conteneva tutto il materiale grezzo del suo documentario. Di cosa parlava questo documentario? Del “traffico della morte”, per utilizzare un'espressione di Dali Ghazi, ovvero del commercio di esseri umani nel Mediterraneo, una pratica che implica il coinvolgimento di almeno tre attori (il trafficante, il governo locale ed i paesi cosiddetti “di accoglienza”) e che ha provocato in questi ultimi anni la scomparsa in mare di decine, centinaia, forse migliaia di tunisini e subsahariani. Quali che siano le vere ragioni di questo arresto, è indubbio che si stia utilizzando un reato “comune” per togliere dalla circolazione –come ai tempi del dittatore Ben

³⁹² *Ivi*.

Ali- dei giovani che disturbano per la loro sensibilità sociale e per il loro impegno politico».³⁹³

Come ben sottolineato da Alba Rico, qualche giorno prima dell'arresto dalla casa di Najib vengono rubati misteriosamente due hard disk contenenti parte del girato del film documentario; non solo, ma, al momento dell'arresto, grazie alla misura eccezionale, i corpi di polizia della sezione «anti droga» sono potuti entrare in casa di Nejib senza alcun mandato di perquisizione, alle 4 del mattino, e, senza trovare stupefacenti in casa, hanno comunque portato gli otto in questura per accertamenti, ovvero le analisi delle urine per verificare la presenza di stupefacenti precedentemente assunti. (*i cannabinoidi restano nelle urine almeno 40 giorni, ndr*). Dopo qualche giorno, quattro degli arrestati saranno scarcerati, poiché non vengono trovate tracce di stupefacenti delle urine, tra cui Nejib Abidi, che sarà presente alla presentazione del documentario di Abdellah Yahia- tutt'ora in prigione- al *Festival International des Droits de l'Homme*, dove vincerà il primo premio con il suo splendido film sui *desaparecidos* di Omrane, piccolo paese dell'entroterra tunisino, che si è sollevato contro gli abusi della polizia con uno sciopero della fame generalizzato. Molte le critiche arrivate al governo tunisino per gli abusi contro la libertà d'espressione, che vede coinvolto il cinema documentario, ma anche il giornalismo indipendente, la musica, il teatro e l'arte figurativa. Kais Kriba, giovane *blogger* e redattore di Nawaat.org, in un'intervista descrive così l'attuale situazione politica in Tunisia sulle violazioni alla libertà d'espressione³⁹⁴ :

«La libertà di espressione è un obiettivo che il popolo ha rivendicato e per questo dobbiamo lottare per continuare ad esercitarlo, senza sopraffazioni della giustizia o della polizia, che un governo che si definisce rivoluzionario non può più accettare. Il sistema cambierebbe con una riforma del settore poliziesco, che resta ad oggi lo stesso dell'epoca di Ben Ali, e che continua a mietere vittime con le stesse procedure sporche e violente del passato. Io stesso, insieme al collega di *Nawaat* Walid, sono stato convocato in tribunale come testimone per un articolo pubblicato sul nostro portale e relativo alla vicenda di *Ansaar al-Sharia*, indicato dal ministero dell'Interno come gruppo terrorista, ma mai definito tale dalla giustizia. Se mettiamo da parte la soddisfazione di notare che il lavoro di un media indipendente come *Nawaat* sia riuscito ad incidere a tal punto da disturbare il ministero, è

³⁹³ S. Alba Rico, *La crisi continua: Tunisia senza uscita, Tunisi*, 30.09.2013, on line: <http://www.tunisia-in-red.org/?p=3098>

³⁹⁴ Su questo argomento, rimando all'ottimo e dettagliato lavoro fatto dall' *Associazione articolo 19*, sito internazionale sui diritti all'informazione. Qui i due dossier sulla Tunisia post rivoluzionaria: Dossier su proposta di legge diritto all'informazione: <http://www.article19.org/resources.php/resource/37269/en/tunisia:-draft-law-on-the-right-of-access-to-information>
Rapporto al 30/09/2013: <http://www.article19.org/resources.php/resource/37281/en/tunisia:-political-and-social-forces-must-ensure-peaceful,-democratic-and-inclusive-transition>

importante ricordare che la giustizia in questo caso ha commesso due errori principali, che rispecchiano le falle del sistema tunisino. In primo luogo, è la giustizia che ci interpella, quando lei stessa non ha preso posizione ufficiale su *Ansaar al-Sharia*, rispondendo alle decisioni politiche del ministero. E in secondo luogo, che cosa significa richiamare due giornalisti come testimoni? Io come professionista sono libero e ho già pubblicato tutto quello che doveva essere diffuso all'opinione pubblica. Se devo essere giudicato è per attentato all'ordine pubblico, ma non potrò mai scendere a compromessi per rivelare le mie fonti. Per questo è così importante la regolamentazione dei media e l'applicazione di leggi che organizzino seriamente e deontologicamente il sistema d'informazione. Altrimenti sarà facile per molti abusare dei limiti della libertà d'espressione per far passare messaggi personalistici e pericolosi».³⁹⁵

La repressione, che è esercitata negli ultimi mesi, a colpire specificatamente i giovani impegnati politicamente e produttori di arte, cultura, informazione del Paese ricorda, tristemente, il sistema di controllo poliziesco che il regime di Ben Ali ha adottato per anni per garantire l'assoluto silenzio, pena la tortura e la prigione. Con cause fittizie, come consumo di stupefacenti o blasfemia, sono stati condannati in molti, la maggior parte under 30, ovvero gran parte della popolazione che non è più rappresentata dal dibattito politico ufficiale, e che vede deluse le aspettative della Rivoluzione. Come racconta infatti Kais Kriba:

«Il 6 febbraio sì, la gente ha partecipato, con una rabbia spontanea e un'indignazione di fronte alla violenza politica. Ed è proprio il 6 febbraio 2013 che la nostra sinistra è morta, e con lei il rapporto tra partiti politici e la piazza. Nei mesi seguenti, abbiamo assistito a scenari diversi in spazi diversi. Nelle regioni, i movimenti contestatari hanno avanzato rivendicazioni sociali ed economiche e sono stati spesso repressi (pensiamo ai fatti di Siliana del novembre 2012 e alla repressione a colpi di *chevrotines*, munizione a proiettili multipli). Nella capitale invece, le manifestazioni assumono forme diverse, sono politicizzate e prive di veri messaggi rivoluzionari. Il 23 ottobre (anniversario delle elezioni per l'Assemblea Costituente, *ndr*) è un altro giorno di lutto per la sinistra e l'intera opposizione, che ha dimostrato come la gente sia ormai stanca dei partiti di ogni colore, dei presunti partigiani che rispondono ai loro appelli, ancora inconsci di essere marionette all'interno di un bieco teatrino politico. E con non poche contraddizioni, considerato che il partito per il quale queste persone si impegnano sta negoziando con quello stesso governo contro il quale incita a lanciare pietre. Se qualcosa cambierà davvero in questo paese, sarà dalla base popolare e in maniera spontanea. Per concludere, una triste riflessione sulla manifestazione serale che lo stesso 23 ottobre i sostenitori di Ennadha hanno organizzato in centro a Tunisi per rivendicare la legittimità del governo. Un'immagine che mi mette i brividi, perché ricorda terribilmente la manifestazione dei partigiani del RCD, il partito di Ben Ali, il 13 gennaio 2011, alla vigilia della fuga del dittatore e in coincidenza con un atteso discorso presidenziale, come il 23 ottobre. È una battaglia *intorno* al potere e

³⁹⁵ D. Del Pistoia, *Tunisia. «Noi giovani, delusi ma non passivi»*, Italia, 29/10/2013, on line: <http://osservatorioiraq.it/med-generation/tunisia-noi-giovani-delusi-ma-non-passivi>

per il potere quella che tutti i partiti stanno combattendo. Noi giovani attivisti siamo sempre stati presenti. Ma adesso ci tiriamo indietro, lasciamo i partiti soli con i loro giochi politici, senza ripetere lo stesso errore. I giovani indipendenti non hanno voluto partecipare e spendersi in questa scena mediocre e triste, in questa confisca delle lotte sociali da parte dei partiti. Lo ammetto, siamo delusi e stiamo a guardare questa «battaglia politica» perdente in partenza. Ma non siamo passivi, ognuno si dedica al proprio progetto, individuale e collettivo, con gli stessi sogni di cambiamento. Che lo si faccia tramite il giornalismo, il cinema, la musica, è comunque una scelta politica di resistenza. Pensiamo ai registi impegnati, ai musicisti o ai movimenti di base come il collettivo autogestito *Blesh 7ess*».³⁹⁶

Questi giovani, e meno giovani, sono forse l'unico interlocutore inquietante per un governo instabile, sul sottile crinale del colpo di Stato, che punta ad un accordo tra le parti per la spartizione del potere. Sono loro, quindi, ad essere colpiti, in prima istanza, ma anche i produttori di un'arte che si fa resistenza politica, impegno necessario: e, come sottolineava poco prima Kais Kriba, l'attenzione che il governo gli riserva riconosce, in parte, un potenziale «pericoloso e preoccupante», e quindi sovversivo e non facilmente definibile. Giovani che, nelle parole di Azyz Amami, sono «prigionieri di guerra»:

«Ces jeunes ne sont pas des prisonniers d'opinion. Ici, avec notre regard, nous les considérons comme des otages, et des prisonniers de guerre. Ils sont faits prisonniers à cause de leur positionnement, à cause de leur message politique. Loin d'être des victimes, des Jésus, face à un Etat devenu « hyper-méchant » après les élections du 23 octobre, comme si cet Etat avait l'habitude d'être « gentil » avant. Ces jeunes sont des Prométhée, qui se brûlent les doigts tout en portant le feu aux autres».³⁹⁷

Ma che, continua ironicamente Amami vanno guardati, soprattutto da Occidente, come resistenti ad un potere dal volto inquietante, ma sicuramente non come vittime della repressione, immagine facilmente vendibile e mediatizzabile: perché, come in chiusura della dura lettera a Edgar Morin ricorda ancora Amami, le narrazioni che da Occidente si posano sulla Tunisia hanno delle ripercussioni, che vanno però lette dentro l'«alfabeto antropologico tunisino»:

«Ces jeunes-là sont des résistants, des « fellaghas », qui résistent aux chaînes de l'Etat tunisien. Un prix pourrait servir à faire parler de la « cause ». Mais penser à eux d'une manière évangéliste, les présenter comme de « gentilles victimes mignonnes », voilà ce qui est contraire au travail de ces jeunes. Chacun d'eux a donné de son âme, de son corps, chacun d'eux a choisi de briser le risque en allant l'affronter directement. S'ils sont persécutés, arrêtés, torturés, et/ou autres (place à votre imagination, notre Etat en a), c'est parce qu'ils ont pris position, et qu'ils travaillent pour une nouvelle société plus digne et plus juste. Pour les soutenir, il

³⁹⁶ *Ivi.*

³⁹⁷ A. Amami, *Lettre d'un activiste tunisien à Edgar Morin : «Soutenez-nous »*, op. cit.

faudrait tenir compte de la portée de leurs actes. Et je vous invite, monsieur Morin, à nous soutenir, à soutenir notre travail, non pas seulement des images médiatisables en France. Car, je ne sais pas si vous en avez idée, mais nous vous lisons. Féroce­ment. Et ce que l'on dit/fait en France évoquant la Tunisie a de l'impact chez nous. Un impact fort. Et que cet impact ne nous est pas calculé selon l'alphabet anthropologique français, mais selon l'alphabet anthropologique tunisien». ³⁹⁸

³⁹⁸ *Ivi.*

Capitolo II. Testimonianze evasive.

II.1 Il caso di *Richard III* – *Corte Circuite* di Jaafar Guesmi.

«Dans les machines désiderantes tout fonctionne en même temps,
mais dans les hiatus et les ruptures, les pannes et les ratés,
les intermittences et les courts-circuits, les distances et les morcellements,
dans une somme qui ne réunit jamais ses parties en tout.
C'est que les coupures y sont productives, et son elles-mêmes des réunions.
Les consommations mêmes sont des passages, des devenir et des revenir.»
Gilles Deleuze et Felix Guattari, *L'anti Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*.

Come caso studio privilegiato di quest'analisi che si muove e si sposta tra i territori del politico e dell'estetico, ho scelto di riflettere in modo approfondito su un'esperienza teatrale nata a Tunisi nell'inverno del 2012 e andata in scena nel luglio 2013.

Lo spettacolo, *Richard III – Cort Circuit*, per la regia di Jaafar Guesmi, è una riscrittura contemporanea del *Riccardo III* shakespeariano, ad opera del drammaturgo tunisino Mahfoudh Ghazel, interpolato ad una *fabula* contemporanea, esito del lavoro di improvvisazione di un giovane gruppo d'attori (Assem Betthouami, Rabii Brahim, Fatima Felhi, Khaled Ferjeni, Nabila Gouider, Sahbi Ommar, Sameh Toukabri) riscritta in seguito dal regista e dal suo giovane assistente, Ridha Jaballah. Il lavoro mi sembra significativo rispetto alle categorie di analisi utilizzate fin ora: se infatti lo spettacolo viene prodotto in un momento politico, come visto, segnato dallo *stato d'eccezione*, le scelte operate a livello estetico si muovono sul sottile crinale del binomio testimonianza - evasione, in un continuo processo di osmosi tra le due.

Scelta che si articola a partire dall'utilizzo di una struttura drammaturgica «evasiva» come il *Riccardo III* di Shakespeare, in una riscrittura ad opera del drammaturgo tunisino Mahfoudh Ghazel, messa in tensione però con una *fabula* che si situa nel territorio della testimonianza, senza tuttavia essere «diretta», ma piuttosto allusiva, metaforica.

Il lavoro nasce nell'anno accademico 2011/2012, come progetto di fine corso di tre attori dell'*Institut Supérieur d'Art Dramatique* di Tunisi, Rabii Brahim, Khaled Ferjani e Sahbi Omar, con l'aiuto di un giovane regista, anch'egli diplomato, qualche anno prima all'ISAD: Jaafar Guesmi. Come spiega in una lunga intervista Rabii Brahim:

«Le projet est né à partir d'un projet de fin d'étude à l'*Institut Supérieur d'Art Dramatique* : on a travaillé sur le texte de *Richard III* de William Shakespeare et on était trois comédiens dans le projet, c'était Khaled Ferjani, Sahbi Ommar et moi. C'était notre exercice de fin d'étude, et c'était avec l'aide du metteur en scène Jaafar Guesmi et à partir de ça on avait l'idée de continuer à travailler cet projet au niveau professionnel et améliorer le travail, avoir vraiment une pièce théâtrale plus qu'un exercice de fin d'étude. C'était 2011/2012, et après le metteur en scène il a fait un casting et il a appelé Assem Betthouami, Nabila Gouider, Sameh Toukabri, Fatma Felhi et il y avait avec nous des autres comédiens qu'ils ont quitté comme Menel Ferchichi, que finalement a pas quitté mais elle était dehors, pas sur scène».³⁹⁹

Un lavoro che nasce dunque all'interno del più grande incubatore di innovazione teatrale della città, l'ISAD, che forma tutti i giovani professionisti della scena tunisina. È infatti in un territorio di ricerca che nasce il lavoro, sotto il cui segno si situa anche lo spettacolo del 2013 : una ricerca che fa del corpo e della luce i suoi codici principe, sottili fili a tessere una trama che possa raccontare il contemporaneo, senza però inchiodarlo sotto forma di fedele riproduzione su scena.

La scelta del caso di studio è dettata quindi sia dalla forte carica innovativa, in termini di linguaggio teatrale, dello spettacolo, che ruota intorno alla potente scrittura fisica e performativa del lavoro attoriale, che dalla volontà di orientare lo sguardo alla produzione giovane della città, animata dalle tracce, seppur flebili, che la Rivoluzione del gennaio 2011 ha impresso nella produzione culturale tunisina. L'analisi sarà dedicata alla dimensione linguistica della creazione, dove le intersezioni di estetica e politica si traducono nella scelta di una precisa lingua performativa: non prenderò in considerazione quindi gli aspetti legati alla produzione, in termini di finanziamento e condizioni di lavoro, che, seppur intimamente legati alla politica culturale dell'attuale governo di transizione, non sono parte del paesaggio teorico di questa ricerca. Attraverso un'analisi sia della partitura fisica e testuale dello spettacolo che dei suoi codici di messa in scena, come la luce e lo spazio scenico, mi propongo di evidenziare gli aspetti fondamentali di questo lavoro, che si fa paradigma, come detto, dell'intera riflessione della ricerca.

³⁹⁹ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, Tunisi, 25.09.2013, in Appendice, p. 323.

II. 2 *La struttura del testo o i tre assi drammaturgici: la famiglia, Riccardo III, i cagoules.*

«Ora è l'inverno del nostro scontento
gloriosa estate col sole di York
e ogni nube incombente sulla stirpe
in seno dell'oceano seppellita. »
William Shakespeare, *Riccardo III*.

La struttura dello spettacolo si divide in due assi drammaturgici principali, cui se ne aggiunge un terzo, che si non si avvale di una partitura testuale ma di una scrittura fisica, che interlaccia in modo discontinuo i primi due assi.

Il primo asse drammaturgico, che nelle parole degli attori/autori del lavoro, Assem Betthouami e Rabii Brahim viene definita la *faible réelle*, è incentrato sulla storia di una famiglia dove, alla morte del padre, regna il caos e la discordia. Il secondo asse è invece definito come la *faible imaginaire* ed è, appunto, la riscrittura del *Riccardo III* shakesperiano. In una lunga intervista, i due giovani attori descrivono così la trama dello spettacolo:

«Ce sont deux faibles en fait qui se mélangent : il y a la faible d'une famille qui vivait dans une notion de dictature, et l'autre faible c'est le texte normal de William Shakespeare, qui était réécrit par Mahfoudh Ghazel, qui a fait une autre dramaturgie du texte. Alors le lien c'est trouver une cohérence dans les situations dans le texte original et une faible tunisienne, ou cette famille se bagarre par un territoire qui est en fait la maison... parce que dans cette maison il y a cette machine d'électricité qui fait bouger tout le mécanisme en fait de la maison. [...] La faible réelle c'est la famille et la faible imaginaire en fait c'est *Richard III*».⁴⁰⁰

Nella casa, territorio privilegiato di questo scontro tra fratelli, domina l'oscurità : il padre, fino al giorno della morte, ha tenuto sotto il proprio controllo il quadro elettrico della *maison*, scegliendo quando illuminare lo spazio domestico e quando tenere l'intera famiglia nel buio. È il fratello maggiore, Sahbi, a prendere in eredità il controllo del quadro elettrico, che è posizionato in una cantina il cui accesso è proibito a tutti gli altri membri della famiglia. Il piano di controllo di Sahbi, che cerca di ricalcare fedelmente quello paterno, è però disturbato dal rientro in patria del fratello islamista Assem, che, dopo essere stato esiliato per le proprie opinioni politiche, alla morte del padre decide di tornare, portando con sé un nuovo sistema elettrico, per sostituire il vecchio. Tra i due, il terzo fratello, Khaled, un giovane colto e disoccupato, che cerca disperatamente di

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 324-327.

aggiustare il quadro elettrico, accompagnato dalla sorella «veggente» Nabila e dal fratello alcolizzato Rabii. Quest'ultimo, da poco sposato con Sameh, è stato messo da Sahbi a lavorare all'obitorio: ogni speranza di un futuro migliore si spegne in lui nel freddo delle celle frigorifere; Rabii inizia a bere, mentre Sameh cerca disperatamente di avere un figlio da lui. Su tutti, la presenza ingombrante della madre anziana e malata, Fatima, donna incattivita e affaticata dalla vita, che, ciò nonostante, tenta continuamente un accordo tra i suoi diversi figli.

La struttura della drammaturgia si articola quindi in una continua alternanza tra le due *fabulae*, che procede in una loro progressiva fusione: se infatti le prime cinque scene dello spettacolo, delle sedici totali, sono dominate dalla presenza della *faible réelle*, la storia di famiglia, è a partire dalla sesta scena che si inserisce il *Riccardo III*, che viene seguito dalla settima scena, dedicata nuovamente alla *maison*, per poi essere nuovamente seguita dall'ottava e nona scena, dominata dall' «eroe negativo» shakesperiano. L'alternanza continua ancora per poco: la decima scena è dedicata ancora alla famiglia, l'undicesima a *Richard*, seguita dall'ultima delle scene dedicata integralmente alla *faible réelle*, la dodicesima, per arrivare, nelle ultime quattro scene, ad un *mélange* indistinguibile tra le due.⁴⁰¹ A legare i primi due assi, la scrittura fisica del terzo asse drammaturgico, ovvero i *cagoules*, letteralmente (gli uomini con) i

⁴⁰¹ *Scena prima*: Qual è la tua malattia- famiglia

Scena seconda: Un sacco di carne nel frigorifero- famiglia

Scena terza: Perché lo tocchi- famiglia

Scena quarta: Oggi, che nessuno mi parli della tortura- famiglia

Scena quinta: Ti ho detto che hai bisogno di una luce- famiglia

Scena sesta: *Richard III*, atto primo, scena prima

Scena settima: Salutate vostro fratello- famiglia

Scena ottava: *Richard III*, atto primo, scena seconda

Scena nona: *Richard III*, atto secondo, scena prima

Scena decima: Vieni a ballare con me- famiglia

Scena undicesima: *Richard III*, atto secondo, scena terza

Scena dodicesima: Da dove viene- famiglia

Scena tredicesima: *Richard III*, atto secondo, scena terza/quarta Cosa vedi? La nomina di Richard.

Scena di aggancio: È possibile che suo zio l'ucciderebbe?

Scena quattordicesima: *Richard III*, atto terzo, scena prima La morte di Beckingam« / famiglia: Fatima, Nabila e Sameh.

Scena quindicesima: *Richard III*, atto terzo, scena seconda La morte del capitano dei soldati: Mettete le tende qui!

Scena sedicesima: *Richard III*, atto terzo, scena terza / La battaglia nel buio. Pallottola- famiglia / Affinché non nasca un nuovo Richard.

passamontagna. Rabii Brahim e Assem Betthouami descrivono così il terzo asse della pièce:

« Ce sont les cagoules, troisième axe de la pièce. C'est eux qui manipule en fait la faible réelle et la faible imaginaire. [...] Et c'est eux qui peuvent représenter tous les sentiments dans chaque personnage, l'idéologie et ça passe beaucoup des messages aux spectateurs, et pour dire quoi : l'objectif, c'est de dire qu'il y avait toujours quelque chose qui manipule derrière tous ces phénomènes là, qui manipule *Richard III* lui même et que lui aide à arriver au pouvoir, c'est pas lui qui est arrivé au pouvoir : il c'est aidée avec des gens. Ils sont des cagoules, on peut pas le connaître, on peut pas toujours les définir, parfois oui, parfois non, mais c'est ce qui aide en fait pour arriver au pouvoir. Et c'est eux qui sont en train de mettre cette famille, de la camoufler dans cette maison, sont eux qui sont en train de manipuler tous les personnages pour faire monter le frère dominant, qui est Sahbi, qui est le modèle de *Richard III* dans la faible réelle par rapport à la faible imaginaire». ⁴⁰²

I *cagoules* contrappuntano quindi tutto lo spettacolo, facendo da collante tra l'asse drammaturgico della famiglia e il *Riccardo III*, manipolando in senso fisico tutte le azioni dei personaggi, talvolta intervenendo direttamente anche con la parola, a suggerire battute e dare ordini. Le prime cinque scene dello spettacolo sono dedicate, ciascuna, alla presentazione al pubblico di un personaggio della famiglia: ad ogni scena corrisponde un conflitto, che si articola sia nello scontro con Sahbi, presenza costante nelle dinamiche domestiche, sia nella gestione del quadro elettrico. Dove è a partire dalla prima scena dello spettacolo, intitolata *Questa è la tua malattia*, che questa dinamica scenica tra scrittura fisica di manipolazione dei *cagoules* e azioni e parole dei personaggi si installa, per poi animare l'intera drammaturgia: Sahbi e Nabila sono soli in scena, in una penombra che caratterizzerà, come vedremo, tutto il lavoro.

Il dialogo è serrato e violento: Nabila è l'unica, tra i fratelli, ad avere una dote di veggenza e percepisce, grazie alle proprie visioni, la sottile trama di manipolazioni di potere che muove ogni membro della famiglia. Sahbi la trova all'uscita della cantina, e le chiede:

«**Sahbi:** Rispondi! Ti ho chiesto perché sei andata in cantina?

Nabila: Non ci sono andata da sola...Mi hanno tirato...

Sahbi: Chi? Nabila! Ti ho detto: chi?

Nabila: Le anime malate...che hanno instillato le proprie radici dentro di noi...hanno abitato e oscurato il nostro cielo. Ci sono dei fili che ci manipolano.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 327.

Sahbi: Questa è una brutta idea che ti sei messa in testa...abitano dentro di te delle illusioni e ti scorre dentro il sangue di tribù, di fratelli che combattono tra loro per sedere su poltrone sporche.

Nabila: Li governava un uomo forte...autoritario...un dittatore, che governa...pratica l'ingiustizia...un assassino che uccide...giura, ma dice bugie.

Sahbi: Ho capito, hai ragione, conosco bene la tua malattia.

Nabila: Se conosci la mia malattia, allora dimmi, dov'è la sua medicina?

Sahbi: È dentro di te...devi imparare a fare la differenza tra ciò che vivi e ciò che hai letto». ⁴⁰³

Ciò che si insinua quindi a partire dall'inizio della pièce è questa trama oscura di manipolazione, che da un lato fa riferimento al passato, alla dittatura agita dal padre appena morto, e dall'altro alle figure misteriose che popolano la cantina.

Nabila fa infatti riferimento, parlando dei fili che la spingono alla cantina, alla morte molto sospetta di uno dei fratelli, che, dopo aver «risvegliato» la coscienza della sorella e cercato di svelare il mistero del quadro elettrico, è stato ritrovato deceduto in cantina:

«**Naibla:** Mi ha svegliato e mi ha fatto fare attenzione, mi ti ha fatto capire... tu hai cominciato a odiarlo, l'hai ingannato e l'hai ucciso!

Sahbi: Nabila! ... tuo fratello è morto ...

Nabila: Sahbi! Mio fratello è stato fatto sparire.

Sahbi: È stato fatto fuori dal quadro elettrico... taglia i suoi fili che ancora ti manipolano.

Nabila:...quello che mi manipola sono delle immagini così vive... A volte, le vedevo in sogno mentre altre volte le vedevo davanti a me...

Sahbi: È per questa ragione che tua madre è diventata anziana, ammalata, è stata rovinata! C'è chi è immigrato e diventato debole. C'è chi è sempre attaccato alla bottiglia e si isola dal mondo, e chi abita nelle cantine come un serpente. Vai a riposarti. Stai attenta e non tornare mai più in cantina!

Nabila: Ci sono delle fili che mi tirano verso la cantina e che vi tirano con me... anche a te, ti manipolano». ⁴⁰⁴

Sahbi si fa portavoce del padre, di cui tesse continue loda, cercando di sopprimere ogni tentativo di dissenso. Lo stato di terrore, di cui vuole raccogliere l'eredità, ha portato ognuno dei fratelli ad un destino misero, in una necessità di fuga che si esprime per ciascuno in modo diverso: c'è chi è scappato fisicamente, come Assem, chi invece si

⁴⁰³ M. Ghazel, *Richard III – Cort Circuit*, trad. ita Bouaziz, A., Yaritha, E., Serlenga, A., in Appendice, pp.282 - 322 , p. 284.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, pp. 284-285.

rifugia nell'alcool, come Rabii, e chi al contrario può sopravvivere solo cercando strenuamente di opporsi alla manipolazione del potere, come Khaled. Nabila è cosciente di questa dominazione, e chiarisce da subito l'eredità paterna che vede vivere incarnata in Sahbi. È grazie alla sua capacità visionaria, ed all'alleanza con Khaled, che Nabila percepisce infatti le misteriose figure, le ombre che abitano la cantina. Come continuamente ci ricorda la veggente di famiglia:

«**Nabila:** Ci sono delle fili che mi tirano verso la cantina e che vi tirano con me... anche a te, ti manipolano.

Sahbi: Nabila! Non c'è niente che mi fa muovere!

Nabila: Ti dico che fanno muovere anche te!

Sahbi: Grazie mille.

Nabila: Tuo padre ti manipola... quanto gli pare... gli somigli in tutto, anche nell'egoismo che ha instillato in te.

Sahbi: Che Dio ti maledica, quando parli di tuo padre vergognati e chiedigli la benedizione...»⁴⁰⁵

Tutto il dialogo tra Sahbi e Nabila è dominato dalla presenza dei *cagoule*, che zittiscono Nabila, la spostano con violenza da un posto all'altro della scena e suggeriscono strategie comunicative a Sahbi. La scena si chiude con la caduta a terra, e poi l'uscita forzata di Nabila.

La seconda scena è dedicata alla presentazione della coppia formata da Rabii e Sameh e si intitola, significativamente, *Un sacco di carne nel frigorifero*: la scena è vuota, tagliata da corridoi di luce, i *cagoules* sono usciti portando con sé Nabila. Vediamo quindi entrare solo, in scena, Rabii, che è come sempre, ubriaco. Rabii è, tra i fratelli, il più asservito al potere di Sahbi, che l'ha costretto a lavorare in obitorio. La dominazione totale di Sahbi emerge chiaramente sia dalla sua intromissione nella scena, che si tinge di un carattere incestuoso nei confronti di Sameh, sia dalla condizione di impotenza di Rabii, che, nelle parole di Sameh, è diventato lui stesso come un cadavere e non riesce a darle un figlio.

La violenza domina l'intera scena, che inizia con un tentato stupro di Rabii nei confronti di Sameh, amplificata su scena dalla distanza che li separa: l'azione tra i due è in completa sincronia, ma agita ai due angoli opposti del palco, evidenziando così la distanza tra loro.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 285.

«**Rabii:** (*ubriaco, cammina a quattro zampe*) Che bello il vino, va al diavolo, Ridha! Cosa ti ho fatto? Ridha, chiudi, la bocca, chiudila! Apri, apri la porta Sameh!... voglio parlare con te... vuoi... fare dei figli con me, è un tuo diritto, io non voglio, non è che non voglio, non posso... non posso Ridha! ti dicevo, non posso bere due litri di Bukha (*grappa*)...stronzo! Non voglio più parlare con te! Ho chiuso con te! Sameh, chiudiamo una volta per tutte questo discorso dei bambini! Apri la porta o faccio lo stronzo. Che stronzo, Ridha! Ti avevo detto che tornavo a casa alle 7 ... invece tu mi hai portato alla casa alle 4 di mattina ??? Vai all'inferno, che dio ti maledica! Guarda come sono ridotto, non riesco neanche a stare in piedi... ti sembra la postura di un essere umano? OOOH... Sameh! Esci, parla con me, non fare finta di non vedermi! Va bene, esci per vedere questa posizione e poi rientri.. può essere che non sono capace di fare dei figli ma posso spaccare la porta e tirarti fuori!... fai finta di non vedermi???? Vieni a parlare con me...

Rabii e Sameh sono alle estremità opposte della scena: Rabii in fondo sulla destra e Sameh in proskenio a sinistra. Tutte le azioni tra loro sono a distanza ma coordinate.

Sameh: Non toccarmi... cosa fai... sei impazzito? Rabii! lasciami, mi fai male... ti dico che mi stai soffocando, Rabii! mi stai uccidendo! Lasciami.

(*Si alza*) Mia mamma è Fatima!!!

Lasciami, non posso respirare, lasciami!

(*Si alza*) Nabila! La mia pancia no... la mia pancia...

(*Si alza*) Khaled!!!! Vieni ad aiutarmi, sta per uccidermi... Rabii mi stai facendo del male...Rabii! Svegliati...ma sei impazzito! Mi hai fatto male e sei diventato un diavolo!!!!»⁴⁰⁶

A placare la lite tra i due, entra in scena Sahbi, accompagnato da un *cagoule*: la sua presenza si sostituisce completamente a quella di Rabii, che viene manipolato violentemente sia dal fratello maggiore che del *cagoule* che l'accompagna. Ma soprattutto, è nel dialogo con Sameh che si rivela la ferocia della sua dominazione sul fratello: l'averlo trasformato in un cadavere. È Sameh che racconta l'atrocità della vita di Rabii, e per riflesso della propria, che è diventata come una camera mortuaria:

«**Sameh:** L'ho amato, sono scappata con lui... sono diventata la nemica della mia famiglia per lui...mi hanno odiato...sono venuta da voi... ma mi avete rifiutato... l'ho amato...l'ho sopportato...sono stata con lui fino a che lui è sparito...era un vero uomo...un uomo vivo. da quando è cominciato il lavoro nell'obitorio... è diventato un cadavere , freddo come il corpo dei morti... lo tocchi ma non reagisce. Sahbi! Delle sere, torna a casa stanco morto... si stende vicino a me sul letto e dorme, lo tocco...lo sento...lo tocco...lo muovo...lo bacio...mi avvicino a

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 286.

lui...e ricomincio... lo tocco...lo sento...lo tocco...lo bacio...lo abbraccio...mi avvicino a lui...e ricomincio...lo tocco...lo bacio...lo muovo...lo bacio...lo abbraccio...

Sahbi: Basta!

Sameh: Quando esala il suo respiro, il mio corpo diventa freddo... come una camera mortuaria...io sono una donna, sento il mio cuore che batte...batte forte e poi dormo... sono viva... ma la mia vita con lui è diventata un obitorio. Il mio corpo è un obitorio... il mio sorriso è obitorio...il mio cammino è obitorio... la mia voce è un obitorio... il mio sguardo è un obitorio...efff...voglio vivere... voglio uscire dall'obitorio...esco».⁴⁰⁷

Rabii durante tutta la scena cerca di avvicinare Sameh, senza riuscire però nel suo intento a causa della violenta opposizione del fratello, che cerca di mettere a tacere entrambi: Sameh verrà punita con un altro tentato stupro, e Rabii invece immobilizzato dal *cagoule*, che lo tiene tra le braccia come un cadavere, abbandonato ogni peso. Le sole parole che proferirà saranno una copia di quelle di Sahbi, costante del personaggio in tutta la pièce:

«**Sahbi:** OOOH dove vai??... i cugini ti sentono, resta a casa tua!

Sameh: ti ho detto che sto uscendo non voglio più restare a casa mia.

Sahbi: ti ho detto di no...resta a casa tua sbrigati, sbrigati, veloce!

Sameh: Sahbi! Lasciami!

Sahbi: Resta a casa tua...dai muoviti, veloce!...di più...di più...di più.

Rabii: di più...di più...di più dai ! muoviti, veloce! sbrigati, ubbidiscigli! Ah, io sono il solo cornuto a cui non ubbidisci!

Sahbi: Stai fermo, vattene e stai zitto!

Rabii: Non sto parlando... la sto guardando e sto fermo.

Sameh: Sahbi!...stai lontano da me...fate comunella contro di me perché siete fratelli??? Io esco!

Sahbi: Sameh torna a casa e stai zitta...

Sameh: non sto zitta...non mi interessa!

Sahbi: sai che ora stai a casa nostra...mi vuoi far fare una cosa brutta...vuoi che faccia una brutta cosa?? Lo faccio!

Sahbi tira Sameh con la forza, la prende in braccio, le apre le gambe e mima uno stupro in camera sua.

Rabii: perché hai spinto il mio fratello maggiore a fare una cosa brutta???»⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 287.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pp. 287 – 288.

Ogni azione di Sahbi, in tutta la durata della scena, è eseguita grazie agli ordini che lui dà al *cagoule*, che all'occorrenza si interpone tra Rabii e Sameh, e tra lui stesso e Rabii. La scena termina con il passaggio della madre, Fatima, che schiaffeggia Rabii lasciandolo a terra e riporta Sameh all'ordine.

L'asservimento del personaggio di Rabii si fa ancora più lampante nella scena seguente: un rumore elettrico e un improvviso bagliore di luce segnano il passaggio alla terza scena, *Perché lo tocchi*, dove domina il personaggio di Khaled. Il più colto tra i fratelli, disoccupato, Khaled cerca, per tutta la durata della *pièce*, di riparare il sistema elettrico, restando così spesso fulminato da diventare dipendente della corrente elettrica. Lo vediamo entrare in scena di ritorno dalla cantina, ancora elettrizzato dallo shock. Khaled cerca di far aprire gli occhi a Rabii e di coinvolgerlo nei suoi tentativi di riparare l'interruttore, per sottrarlo al potere di Sahbi; ma Rabii teme per se stesso, e risponde ricalcando il discorso principe del fratello despota.

Il primo scambio di battute tra i due ricalca infatti fedelmente il dialogo della prima scena tra Nabila e Sahbi:

«**Rabii:** Khaled! Che è successo?

Khaled: Apparentemente ci siamo fulminati

Rabii: È mezzora che ti fulmini e che la corrente ti sbatte a destra e a manca, mi tocchi, mi passi sta roba, e mi fai sfumare due litri di Bukha dalla testa e poi mi dici: apparentemente?...Khaled! Non toccare più l'interruttore, lascia perdere 'sta storia della luce, esci, i tuoi diplomi hanno riempito la casa! Cerca un lavoro!

Khaled: Stai zitto...smettila...basta...sono le parole di tuo fratello Sahbi, te l'ha insegnate e tu le hai imparate a memoria.

Rabii: Non sono le parole di Sahbi... sono le mie.

Khaled: No è il discorso di Sahbi...ma tu hai paura di lui...hai paura...Rabii! sei terrorizzato, molto terrorizzato da Sahbi...

Rabii: Non ho paura di Sahbi: due minuti fa lo stavo riempiendo di botte, ma Sameh mi ha fermato! E gli ho chiesto di andarsene a letto! So che Sahbi mi fa ubriacare...so che Sahbi ci ha fatto stare zitti...so che Sahbi ci ha affamato...so che Sahbi ci ha marginalizzato...so che Sahbi ci ha rubato tutto... (*il cagoule si attacca a Rabii e gli suggerisce il testo, che cambia drasticamente*)

Che cos'ha fatto Sahbi, Khaled? è tuo fratello, ci ha educato...ci ha insegnato tutto...ci ha dato da mangiare e da bere... e ci ha vestito...

Khaled: Sono tutti uguali.

Rabii: Sono tutti uguali?!...apri la bocca e parli? Dimentichi il bene che ti ha fatto tuo fratello.

Se non fosse per lui, come potresti avere i capelli gialli e gli occhi blu.»⁴⁰⁹

La copia delle parole di Sahbi viene enfatizzata dall'azione del *cagoule*, che, al suo ingresso, letteralmente suggerisce all'orecchio di Rabii la risposta da dare a Khaled, facendo così cambiare drasticamente l'attitudine del personaggio: se infatti poco prima Rabii esplicita la malvagità del fratello maggiore, all'ingresso del *cagoule*, si ritrova a ripetere le stesse parole di Sahbi, in sua difesa. Il dialogo tra i due prosegue, Rabii racconta del nuovo lavoro che gli ha trovato Sahbi, all'obitorio:

« **Khaled:** Quale sarebbe questo lavoro?

Rabii: Agente di accoglienza.

Khaled: Dove?

Rabii: All'ospedale...

Khaled: Dove?

Rabii: All'obitorio...accolgo i clienti...li registro...li metto nei propri posti fino all'arrivo di chi prende il posto del vicino... tutti i morti mi rispettano, davvero...non c'è nessuno che mi dica nemmeno una parola! Nessuno mi guarda male! Ho ritrovato la mia dignità, con loro.

Khaled: Sei diventato come loro.

Rabii: Khaled, non ti avvicinare più all'interruttore, non importa se restiamo al buio, tuo fratello si è avvicinato troppo ed è morto. Ho paura, un giorno, tirerò la barella e ti troverò davanti a me, fulminato dalla corrente elettrica.

Khaled: Rabii! La corrente non può uccidermi. Tornerò in cantina e riparerò l'interruttore. Saluta Sahbi».⁴¹⁰

L'asservimento di Rabii si traduce in vero e proprio terrore, sia per se stesso che per Khaled, che teme di ritrovare, un giorno, sulle barelle dell'obitorio. Khaled invece, al contrario, resta convinto della propria azione di sabotaggio, a costo di rischiare la vita come il fratello appena morto. Il *cagoule* che ha assistito a tutto il dialogo tra i due, al termine del confronto tra i due fratelli, solleva Khaled di peso, portandolo fuori scena in posizione verticale, come uno spettro.

La scena seguente, la quarta, intitolata *Oggi, nessuno mi parli di tortura!*, presenta il personaggio di Assem, il fratello esiliato all'estero a causa della propria adesione all'Islam politico. In un acceso confronto con la madre, Fatima, si svela la doppia natura del personaggio: persona apparentemente dolce ed attenta ai propri cari, quasi al limite del piagnisteo, da un lato, e dall'altro attento calcolatore assetato di potere. È la stessa Fatima a esplicitarlo, accogliendolo con estrema freddezza. La scena si apre con

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 289-290.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 290.

l'ingresso di Assem insieme a tutto il gruppo dei *cagoules*, che saranno estremamente presenti per tutta la durata del quadro.

«**Assem:** Mamma...tu mi manchi...come stai...tutto a posto?...mi manchi, mi manca il tuo profumo... mi manca quando mi abbracci...vieni ad abbracciarmi...come stai? Le tue gambe stanno bene? I tuoi occhi stanno bene? Dove sono i fratelli...

Voglio vederli...salutarli...mamma...rispondi...parlami...mamma...rispondimi.

Fatima: Perché sei ritornato?

Assem: Perché sei ritornato...perché sei ritornato... mia madre mi domanda perché sono ritornato...vuoi che ti dica cosa mi ha spinto a tornare... sono stato anni ed anni nella lontananza...nessuno di voi mi ha chiamato... ho passato anni ad aspettare per ore ed ore il giorno in cui rivederti ed abbracciarti, per poi morire dalla fatica...sono anni che vi scrivo ma invano...vi facevo delle chiamate ma era inutile...fino a che ho perso la speranza...ho accettato il male di vivere perché nessuno ha accettato me...tanti anni fa, sono venuto mettendo la mia borsa sulle spalle e ti ho detto: mamma sto scappando dal Paese all'estero, lo sai, no? Per colpa di Sahbi, tuo figlio, che mi ha causato dei problemi...perché ho fatto la preghiera nel mattino molto presto, mamma, ti ricordi??»⁴¹¹

Grazie all'intervento dei *cagoules*, si materializza su scena un flash back: è il giorno in cui Assem tenta un attacco in moschea, finendo così per dover fuggire dal Paese: in una dimensione ironica, tutti i *cagoules* si stringono intorno ad Assem, che intona una preghiera, cui tutti rispondono, in una litania, annoiati.

«Flash back dell'attacco di Assem alla moschea. Con i cagoules, tutti in cerchio a recitare la preghiera.

Assem: Salam e la benedizione di Dio il misericordioso...Salam e la benedizione di Dio il misericordioso...Dio! ti prego aiutami...Dio liberami dal male di vivere che mi.....

Un cagoule: Mouiin!

Mouiin /Cagoule: Dio! Spero che questo uomo finisca rapidamente di parlare, che ci affatica...aaah! abbiamo delle famiglie, dei figli, e delle responsabilità...aaah! spero che parli, fatelo parlare! »⁴¹²

Il flash back è interrotto da Assem che torna a parlare con la madre, cercando di dimostrare di essere cambiato: ma Fatima continua ad essere estremamente dura con lui, ricordandogli tutto ciò che lei stessa ha subito, durante la vita con il padre.

«**Assem:** Mamma basta non mi torturare così...

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 291.

⁴¹² *Ivi*.

Una scena di tortura: i cagoules malmenano Assem.

Fatima: Assem! Sei scappato... che nessuno oggi mi parli della tortura!...Io conosco bene la tortura...l'ho vissuta...vostro padre mi ha torturato, non mi ha rispettato... mi ha fatto male e mi ha lasciato pelle e ossa, ma io per caso vi ho lasciato qui e sono andata via??? Sono stata come una chiocchia e mi sono avvicinata a voi, ad uno ad uno [...]»⁴¹³

L'arringa della madre, che si maledice per aver partorito tutti questi figli irrispettosi, in costante lotta tra loro, termina, significativamente, con una distensione dei toni: Fatima intima ad Assem di cercare un posto per il suo bagaglio, e chiude chiedendogli, per favore di «spegnere la luce».

I *cagoules* escono di scena con Assem, ma solo uno di loro, poco prima del cambio luce che riporterà l'oscurità, svelerà il proprio volto togliendo il passamontagna: è il personaggio di Sahbi, che lascia impressa la propria immagine in chiusura. La scena successiva infatti anticipa il primo dei molti intrecci tra le due *fabulae*: il buio diventa quasi totale, resta ad illuminare Khaled e Nabila solo un corridoio di luce, che si andrà a spegnere quando i due personaggi scenderanno nella cantina proibita, e quindi dal palco, illuminati solo da un faro a pioggia su di loro.

Khaled è come sempre animato dal desiderio di riparare l'interruttore, e Nabila, contravvenendo al suo ordine di restare a casa, lo segue per aiutarlo. Il dialogo tra i due fa scoprire progressivamente al pubblico alcuni dei misteri contenuti nella cantina: i cavi scoperti che disperdono l'elettricità, lasciando la casa nel buio, e, soprattutto, le visioni che animano la vita di Nabila, che prenderanno vita poco dopo nella *faible imaginaire*: *Richard III*.

È infatti cercando di parlare con Khaled che Nabila svela le sue visioni:

«**Nabila** : Sai che sto vivendo con delle visioni che mi fanno conoscere e scoprire le persone che mi circondano?

Khaled : Lo so.

Nabila : Sai che dipingo e scatto fotografie nel buio ?

Khaled : Lo so.

Nabila : Sai che posso creare la luce nella mia immaginazione e con la luce posso vivere ?

Khaled : Sai che tutte le tue parole sono nere come il buio ... mi fai scoppiare la testa ... lascia la tua filosofia di sopra ... la cantina ha il proprio linguaggio ... vai ! salii !

Nabila : Non salgo ... resto con te ...

⁴¹³ *Ibidem*, p. 292.

Khaled : (*le dà uno schiaffo*) Nabila ! devo scendere e riparare l'interruttore, anche tu hai bisogno di elettricità per ascoltare la radio, lavare il viso, guardarti allo specchio, stare sveglia tutta la notte, leggere, scrivere, dipingere, ballare, salire, scendere, divertirti, ridere, sentire la gioia, truccarti, sposarti Nabila ! il tuo matrimonio deve essere fatto con la luce ... Lo vuoi come il matrimonio di tuo fratello Rabia, il tuo, di matrimonio? Il suo, l'abbiamo passato al buio ... nessuno ha potuto vedere l'altro, al posto di entrare con la sua sposa nella sua camera, è entrato nella mia ... anche tu hai quasi rischiato di uccidere la mamma ... al posto di darle le sue medicine, le hai dato un'altra medicina, alcolica per di più, e quella povera donna si è ubriacata... ci deve essere elettricità ... Nabila! Anche a me viene la pelle d'oca dal buio ... Vieni con me! (*Nabila cammina verso lui*) Asciuga le tue lacrime ... preparati ! Ecco (*Nabila ride*) dai, vieni senza fare niente! »⁴¹⁴

La risposta di Khaled mette in evidenza il suo progetto sovversivo: ridare la luce, per fare sì che tutti i membri della famiglia possano vivere, scegliendo liberamente cosa fare delle proprie vite.

Facendosi coraggio l'un l'altro, i due fratelli scendono nella cantina, contravvenendo l'ordine di Sahbi; l'azione si materializza in scena nella discesa dei due personaggi dal palco, per entrare in platea illuminati solo da un faro che li avvolge di una fioca luce dall'alto. Le loro voci sono amplificate dall'uso del microfono, a rendere il cambio di spazio e l'atmosfera cupa che anima la cantina. La scena resta nella completa oscurità. Khaled mostra a Nabila come i cavi siano stati manomessi per impedirgli di funzionare:

«**Nabila :** Cos'è questo ?

Khaled : Ti ho detto che hai bisogno dell'elettricità ... cosa vedi ? Il quadro di comando dell'interruttore, dai ! Lasciami a ripararlo....

Nabila : E questo cos'è?

Khaled : Un cavo scoperto.

Nabila : Un cavo scoperto.

Khaled : E questo ?

Nabila : Un cavo scoperto.

Khaled : E questo?

Nabila : Un altro cavo scoperto.

Khaled : E questo ?

Nabila : Questo, è chiaro ch'è un cavo che non è stato coperto.

Khaled : Ah ora, capisci l'elettricità!

⁴¹⁴ *Ibidem*, pp. 293 - 294.

Nabila : Tutti i cavi sono scoperti!

Khaled : E allora cosa parlo a fare ?!

Nabila : Questi, sul fondo, sono coperti.

Khaled : Ma non funzionano...

Nabila : Allora, non sono pericolosi ?

Khaled : Certo che sono pericolosi ... quello è l'interruttore, quello è il cavo blu – neutro ed il cavo rosso è una fase di rottura, il verde e il giallo ... terra ... Nabila ! ecco il grande cavo ... devo seguirlo».⁴¹⁵

Con la sparizione di Khaled, che cerca di ricostruire il percorso del grande cavo elettrico dalla cantina alla sua ipotetica fonte, torna il buio assoluto in scena, per lasciare spazio all'apparizione dei fantasmi che animano le visioni di Nabila: *Richard III* e i suoi sudditi. La sesta scena è infatti, come detto, l'Atto primo / Scena prima della riscrittura shakespeariana. In un lungo ed articolato monologo, Richard, che è interpretato dallo stesso attore che nella trama familiare ha il ruolo di Sahbi, svela con crudele poesia il suo progetto criminale: instillare l'odio e il sospetto alla corte di Re Edward, suo fratello, perché egli stesso ordini l'assassinio del secondo fratello di Richard, George il duca di Clarence, permettendo così all'infido Richard di impossessarsi del trono. Il celebre monologo shakespeariano è riscritto calcando la struttura dell'originale: ad una prima presentazione del personaggio, fa seguito l'esposizione del piano malvagio che animerà la trama dell'intera tragedia, per chiudersi sul dialogo con il ciambellano di corte, Hastings, che annuncia l'aggravarsi della malattia di Re Edward.

« Il duca di Gloucester, che è Richard III, è nel palazzo e sta parlando con se stesso in un momento di follia.

Richard :

Sole della mia gloria, sorgi!

Sorgi nel cuore di un reietto, dimenticato dai giorni dell'amore

E dalle notti degli amanti

Sono Richard, la natura non mi ha dato che una gamba zoppa e un viso orrendo che non può scaldare il cuore di una bella ragazza

Ma, va bene, non importa

Verrà il tempo in cui Richard inventerà la sua gloria

(*parla a sé da parte*)

Il palazzo sarà lasciato vuoto per me, il destino mi ubbidirà

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 294.

E il tempo saprà come Richard inventerà la sua gloria!
 Devi essere un diavolo incarnato in un essere umano per strappare al destino dei giorni e della gloria
 Bisogna sapere come tradire il destino perché l'uomo dentro di te possa resuscitare.
 Sono stato creato brutto per poter vedere la bellezza della vita.
 Sono Richard, il grande, più grande dei Duchi
 Il più grande tra coloro che mi circondano
 Più grande del destino stesso
 È abbastanza ciò che mi ha offerto la natura: un cuore, un brutto viso e un corpo handicappato.
 Non voglio più trangugiare l'amaro della vita, da oggi stesso.
 Non starò in nessun posto eccetto il trono.
 Non posso avere il posto del Re, ma lo prenderò.
 Non posso amare, ma verrò amato con la forza, fosse anche con la spada. [...]»⁴¹⁶

Questo il primo monologo di Richard, che si presenta così al pubblico, evidenziando i tratti principali del personaggio: l'astuzia e la malvagità, tinte da una costante invidia per tutto ciò di cui la vita non l'ha dispensato, a giustificare la necessaria presa di potere, a qualsiasi costo.

Prosegue Richard con l'esposizione del suo piano malvagio:

«Bisogna capire come instillare l'odio tra il Re e mio fratello George, duca di Clarence: deve avere una fiducia assoluta nella mia profezia, che mentirà. Mio fratello George, il duca di Clarence deve morire prima del Re, così, potrà finalmente realizzarsi il mio piano malvagio. Ora, la porta dell'inferno è aperta per accogliere mio fratello, il posto di Clarence per primo, dopo che mio fratello Edward avrà creduto alla verità di ciò che gli ho detto. L'ho allarmato con la mia profezia che indica che gli eredi al trono saranno uccisi da un parente il cui nome inizia per "G", chi sarà? È mio fratello George, il duca di Clarence. Ecco, i sicari stanno arrivando verso Clarence, e fra poco, col l'ordine di mio fratello Edward, lui sarà morto. Ancora un poco, e solo l'assassinio di Edward resterà per me così che il palazzo sarà solo mio, io sono Richard...»⁴¹⁷

Tutte le scene del *Riccardo III* che seguiranno saranno contraddistinte dalle stesse caratteristiche formali: buio pressoché totale in scena, una traccia musicale di natura inquietante e l'uso di piccole torce, di volta in volta utilizzate in maniera differente, ad

⁴¹⁶ *Ibidem*, pp. 295 – 296.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 296.

illuminare volti o frammenti dei corpi dei personaggi. Gli attori vestono gli stessi costumi dei *cagoules*, ma restano a volto scoperto: la progressiva coincidenza tra i personaggi della famiglia e quelli della pièce shakespeariana sarà resa da questa assonanza visiva, sempre più esplicita grazie ad una fusione sul piano drammaturgico, oltre che visivo. Significativamente, la scena settima, intitolata *Salutate vostro fratello*, esplicita il conflitto tra i due fratelli, Sahbi e Assem, portatori entrambi di un potere che vuole farsi dominante su tutti i membri della famiglia. Dopo l'esposizione del piano di Richard nella scena precedente quindi, la settima scena presenta il confronto e l'accordo tra i due piani di manipolazione di Assem e Sahbi, come in un gioco di specchi e rimandi che inizia a metà spettacolo per essere sempre più determinante nella *pièce* portando alla fusione dei suoi assi.

Al cambio luce, entrano tutti i *cagoules* spingendo in scena Assem e Fatima, per poi posizionarsi al centro: il gioco di esposizione e progressivo svelamento dell'intreccio continua con l'azione successiva dei *cagoules*, che, alla chiamata di Fatima, si spogliano dei passamontagna e della giacca di pelle, rivelando così di essere i membri della famiglia.

«**Assem** : Mamma ... non mi hai detto dove sono i miei fratelli?

Fatima : Stanno arrivando.

Tutti i cagoules, al centro scena, si levano il passamontagna e guardano la mamma: sono i personaggi della famiglia, tutti tranne Khaled, che resta con il passamontagna per tutta la durata della scena.

Fatima : Salutate vostro fratello!

Tolgono la giacca che cade per terra e guardano Assem.

Sahbi avanza e saluta con attenzione.

Nabila avanza.

Assem : Nabila ! come stai ?

Nabila : Benvenuto !

Fatima : Rabii !

Rabii fa finta di non vedere Assem e rifiuta di salutarlo.

Fatima : Rabii ! Samah, la moglie di tuo fratello !!

Samah alza la mano per salutare Assem ma lui la ignora.

Assem : Khaled ! dove è mio fratello Khaled ? »⁴¹⁸

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 297.

Khaled resta l'unico a vestire il passamontagna: nella scena precedente al monologo di Richard, infatti, era uscito di scena seguendo il cavo principale della luce, a cercare di trovare la fonte del problema elettrico. Una volta salutato Assem ognuno a sua modo, dichiarando così ciascuno il proprio rapporto con il secondo capo di famiglia, tutti escono di scena, lasciando soli Assem e Sahbi. Il loro dialogo, tinto di ipocrisia e convenienza, svela i due piani dei fratelli, in un rapporto apparentemente conflittuale che si rivela, alla fine della scena, di sottile accordo tra i due.

Il dialogo inizia infatti con un apparente confronto di tono quotidiano, che subito si colora delle ideologie dei due personaggi:

«**Sahbi** : cosa ti hai spinto a ritornare ?

Assem : Sahbi : come stai ... mi manchi, mi manchi moltissimo ... stai bene ?

Sahbi : grazie a Dio.

Assem : sì, stiamo bene grazie a Dio raccontami! Che cosa fai in questi giorni ?

Sahbi : Sto bene sto bene.

Assem : Stai ancora lavorando allo stesso commercio... ? Vendi e compri ?

Sahbi : Così così ... Sai che vendo e compro *Shun Gum*, del thé "Silan", frigoriferi, ...televisori ..., delle parabole, ... dei ricevitori ... cellulari del sapone ... delle olive ... del buonissimo Kaki.... le sigarette per i grandi fumatori ... delle magliette pantaloni ... cappelli...le Jilbab lunghe (*abito tradizionale per donne*) ... gli Jebba (*abito tradizionale per gli uomini*), un pò qua e un pò là.

Assem : ...e un pò di droga ... rovine ... organi... operazioni clandestine... falsificazione di documenti per l'emigrazione di qualcuno...da mettere su decrepite barche nel mare ...

Sahbi : (*piange*) ... Assem! No ! Sto pregando Dio e sto praticando il culto ...

Assem : Dio è misericordioso ed onnipotente ... fratello Sahbi ! Sapevo che sarebbe arrivato il giorno in cui anche tu avresti pregato Dio. Fratello Sahbi ! Sei buono... (*piange anche lui*)». ⁴¹⁹

Dopo questo iniziale scontro, che rientra subito in nome della falsità e della convenienza, tornano alla luce gli antichi conflitti che hanno animato il rapporto tra i due, e, soprattutto, si esplicita il piano di Assem: cercare di vendere al fratello un nuovo sistema elettrico, che funziona ad energia solare.

«**Sahbi** : sapevo bene che sarebbe arrivato il giorno del tuo ritorno ... e parli in questo modo e riesci a dirmi "sei buono" ... Beh! conosco bene il tuo maestro, per non dire che ti ci ho mandato io da quel maestro.

Assem : Il maestro che mi ha guidato è meglio, per me, che legarmi a te.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 298.

Sahbi : E quale sarebbe la cosa che mi lega a te?

Assem : Il sangue.

Sahbi : E a lui ?

Assem : È lui che mi ha aiutato e mi ha dato la luce mi ha fatto uscire dal buio dove tu mi avevi relegato.

Sahbi : Ma cosa ti ha spinto a rovinarmi? A rovinare tuo fratello ?

Assem : Tu credi che convenga a qualcuno se io creo problemi al mio fratello di sangue ??!
Sono venuto ...

Sahbi : Perché sei venuto ?

Assem : La mancanza e la nostalgia.

Sahbi : Va bene ... ma non mi hai risposto ... perché sei venuto?

Assem : Ho portato con me un nuovo interruttore ... funziona con l'energia solare ... non dà problemi elettrici ... non colpisce gli esseri umani ... non uccide...Ma, Dio, che strana cosa, chi si avvicina a questo interruttore, muore. Io direi che lo mettiamo al posto dell'antico interruttore, che si è rotto molto tempo fa. Lo compri?

Sahbi : No! »⁴²⁰

Al rifiuto apparente di Sahbi di accettare il compromesso «commerciale» col fratello, Assem risponde con un sottile ricatto, dove esplicita di essere a conoscenza, nonostante l'esilio che l'ha tenuto lontano, della morte del padre, ma, soprattutto, della morte del fratello. Con toni di falsa misericordia religiosa, insinua la colpevolezza di Sahbi, per poi diventare molto più chiaro sui propri intenti: prendere in prestito l'uso della cantina, per nascondervi delle armi.

Il braccio di ferro dialettico che anima la scena è reso evidente anche dalla presenza del *cagoule*, che smette di rispondere agli ordini di Sahbi per obbedire, invece, a quelli di Assem: in un gioco di gesti e schiocchi di dita, in un crescendo di tensione, Sahbi perde terreno, cedendo così alla proposta del fratello.

«**Assem** : No ! Ah si , mi spiace per la morte di nostro padre.

Sahbi : Papà ! Che Dio ti benedica !

Assem : No mi spiace per la morte di nostro fratello.

Sahbi : mmmm Si ! anche a me spiace.

Assem : Che Dio lo benedica. Per tre giorni, è rimasto, cadavere, a marcire nella cantina. Ah si !
Tutto a posto in cantina?

Sahbi : Ma quale cantina ?

⁴²⁰ *Ivi.*

Assem : La cantina dove si trova l'interruttore dell'elettricità.

Sahbi : Quale elettricità ?

Assem : Quale elettricità ? Quale cantina ? La cantina per la quale mi hai fatto scappare ... anni ed anni sono stato esiliato dall'altra parte del mare ...

Sahbi : Sei partito da solo ... hai fatto delle cose ... non ti puoi arrabbiare con me.

Assem : Com'è morto mio fratello?

Sahbi : A causa dell'elettricità.

Assem : Non ho capito volevo dire, chi l'ha ucciso ?

Sahbi : Oooooh a causa dell'elettricità!

Assem : Ma che elettricità ! Come ti assomiglia!

Sahbi : Ecco il maestro cosa ti ha insegnato, ti ha insegnato a comprare e vendere...parla! Dimmi!

Assem : Ho bisogno della cantina per un po' di tempo.

Sahbi : Perché ?

Assem : Per lasciare una cosa in cantina da te per un breve periodo, come riserva...forse ne avremo bisogno ...

Sahbi : Qual'è questa cosa ?

Assem : Una pala di fieno.

Sahbi : Cosa ??

Assem : Due armiiiiiiiiiiii !

Sahbi : (*silenzio*) Ah fratellino! ... Ora, sei nei guai. Ti faremo una festa ...»⁴²¹

La scena termina quindi con l'accordo dei due fratelli: all'uscita dei due, entra in scena Nabila, che, torcia alla mano, sta ancora cercando Khaled. L'azione si fa aggancio, per la seconda apparizione dei fantasmi che animano la cantina: sono i due sicari, inviati da Richard ad assassinare Clarence, già rinchiuso dal Re in prigione per paura dell'avverarsi della falsa profezia, vaticinata dal duca di Gloucester. L'evolvere del complotto ideato da Assem e Sahbi si fa sponda e specchio allo svolgersi della trama shakesperiana, intensificando così il gioco di rimandi tra le due *fabulae*.

La scena ottava e la scena nona sono dedicate all'eroe nero, rispettivamente la prima e poi la seconda scena del secondo atto della riscrittura di *Richard III*, dove vediamo in un primo momento il compimento dell'assassinio di Clarence, con un ingresso finale di Richard a verificare la compiutezza del proprio piano malvagio, seguita da una scena di corte alla presenza di Re Edward, Regina Elisabeth, Lord Hastings, Richard, il conte Rivers e il marchese di Dorset. In questa seconda scena, ha luogo il congresso dei nobili

⁴²¹ *Ibidem*, pp. 298 – 299.

di corte, dove il Re Edward, gravemente malato, vorrebbe annunciare la propria decisione di perdonare Clarence per sigillare la pace e l'accordo tra i membri della famiglia reale, che invece, rivelerà Richard con grande piacere mascherato da grande sofferenza, è già stato giustiziato. La volontà del vecchio Re di lasciare in eredità nel proprio regno la fratellanza e l'accordo tra gli eredi viene brutalmente delusa dall'attuarsi del piano di alto tradimento di Richard. La scena dell'omicidio dei sicari è annunciata da un'illuminazione rossa in contro luce: il testo dei sicari è reso con una *voice off*, una traccia quindi pre-registrata, mentre l'azione dell'omicidio è stilizzata in una coreografia, dove Clarence, interpretato dallo stesso attore che veste i panni di Khaled, è al centro, e cammina lentamente, come un condannato a morte, affiancato dai due sicari che danzano l'omicidio a venire.

Una volta arrivati alla prigione, gli attori posizionano le torce a terra, che proiettano la propria luce verso l'alto, formando così l'immagine di una sequenza di sbarre luminose: tutti sono in scena incastonati in proscenio tra le linee luminose della prigione; i sicari, interpretati da Rabii ed Assem, e Clarence/Khaled prendono le torce ad illuminare il proprio viso quando pronunciano le battute, in un gioco di progressione drammatica che porterà all'omicidio, seguito dalla battuta finale di Richard, ed al cambio scena, che sposta l'azione alla corte reale.

Tutti gli attori prendono le torce e si siedono, in cerchio, al centro della scena: Khaled intona una canzone, che esprime la ritualità della riunione di corte; il ritmo della musica diventa sempre più frenetico, come il crescendo drammaturgico che porta all'invettiva finale del Re, contro il suo regno di traditori.

«**La regina Elisabeth** : (*diretta al Re*) Se potessi avere pietà del nostro fratello Clarence perché possa essere tra noi e così la nostra gioia sarà compiuta.

Richard : (*Con sofferenza e tranquillità apparenti*) Ah ! Se il destino avesse avuto pietà di lui. La decisione del nostro Re, al suo riguardo, è stata attuata.

(*Tutti restano paralizzati*)

Il re Edward: (*Stupefatto*) Ma io avevo riflettuto, e avevo cambiato la mia decisione: l'avevo perdonato.

Richard: (*Fingendo la consolazione*) Mio fratello è morto e non abbiamo potuto respingere la sua morte. È morto nel buio del carcere sperando il perdono.

IL re Edward: Il mio regno può rendermi così cieco riguardo alla mia famiglia e ai miei parenti? L'autorità può rendermi così cieco riguardo al perdono ed alla grazia? Può rendermi

cieco riguardo a mio fratello? Il figlio di mia madre, con cui sono cresciuto nello stesso grembo? Questa notizia è contraria al mio piacere.

(*Con irritazione*)

Siete tutti dei traditori.

Nessuno di voi ha discusso con me quest'argomento, è come se aveste acconsentito alla sua colpevolezza, in accordo col mio giudizio.

E ora soffrite e piangete?

Chi di voi mi ha supplicato chiedendomi il perdono per lui come quando mi pregavate per concludere un affare o per accelerare una faccenda?

Chi di voi mi ha ricordato il suo coraggio nel difendermi quando Oxford mi ha fatto cadere?

Chi mi ha fatto ricordare la sua immagine nell'arena di battaglia quando mi ha protetto e mi ha coperto con i suoi indumenti?

No, questo è il rinnegamento, la maledizione del trono». ⁴²²

La scena si chiude nuovamente con l'ingresso di Nabila, che sta ancora cercando il fratello, Khaled; in un significativo slittamento di piani, i due fratelli si incontrano, finalmente, ma Khaled, che ha interpretato Clarence nella trama shakespeariana, ha il corpo segnato di lividi, come se fosse reduce di un pestaggio.

«Sahbi/Richard colpisce con la spada Khaled/Clarence che cade a terra. Nabila avanza e continua a cercare Khaled..

Nabila : Khaled... Khaled... Ti sto chiamando da un sacco di tempo e non mi hai mai risposto... (*Gli dà la sua camicia*)... L'ho trovata nel seminterrato... Cosa hai?... Chi ti ha picchiato?... Perché sei così gravemente sfinito ??? » ⁴²³

L'atmosfera cupa della cantina viene sostituita, grazie a un drastico cambio di luce e alla presenza di una dolce traccia musicale, dalla scena più poetica dell'intero spettacolo, la decima, intitolata *Vieni a ballare con me*. In scena, Rabii e Sameh, ed un *cagoule* che contrappunta tutta l'azione scenica: Sameh chiede al compagno di ballare con lei, come facevano prima dell'inizio del lavoro all'obitorio. Il *cagoule*, situato al centro, è l'incarnazione dell'incapacità di Rabii, che ripete, ossessivamente, la sua frustrazione: «non posso», in una coreografia molto dinamica che vede i molti tentativi di Sameh di avvicinare Rabii, costantemente intercettato e fermato dal *cagoule*. In un crescendo di salti e cadute, i due finiranno per riuscire ad incontrarsi e a riunirsi

⁴²² *Ibidem*, pp. 300-301.

⁴²³ *Ivi*.

brevemente in un dolce abbraccio, spezzato dall'ingresso di Fatima, che segna il cambio scena. La scena è l'unica, di tutto lo spettacolo, in cui regna la luce piena, seppur proiettata da tagli di luce che però riescono a restituire l'idea di una luminosità diffusa nello spazio scenico. L'intensità stessa della luce è maggiore, a spezzare, per un breve e lirico momento, la penombra che caratterizza la *pièce*.

La scena successiva è, per contro, tra le più cupe del lavoro: è l'atto secondo, scena terza della riscrittura shakesperiana; nel buio della scena tre carcerati, appesi al soffitto, grazie all'uso delle torce che, proiettando la propria luce verso l'alto, sembrano fili luminosi cui i tre sono incatenati. Commentando il complotto che si sta attuando alla corte reale, parlano della propria condizione di sudditi obbligati ad acclamare il potere, incarnato, ogni volta, nel corpo di un nuovo dittatore:

«**Il primo**: Ci sono avvenimenti misteriosi che stanno accadendo nel regno.

Il secondo : La cosa più strana è il silenzio della gente e la sua paura.

Il primo : Il re può morire ?... Così?

Il terzo : Il re è morto, prima di lui sono morti molti altri re, e dopo di lui verranno altri re...

Il secondo: Noi siamo i morti... Loro governano quando vogliono e come vogliono...

Il primo : Non siamo morti,

Noi ci muoviamo,

applaudiamo,

le nostre mani s'inflammanno dagli applausi...

Il secondo : Poi muore quello per cui stiamo applaudendo e viene un altro...

Il terzo : Per questo muoiono rapidamente, velocemente... affinché il tempo possa garantire ad ogni re un po' di applausi.

Il primo : Chi applaude non muore... Uccide il palazzo con i suoi applausi.

Il secondo : Dicono che c'è uno sporco complotto che sta circolando a palazzo.

Il terzo : È possibile che la situazione sia peggiore di quella di prima?

Non importa, è una faccenda che non ci riguarda,

dobbiamo solo sapere quando dobbiamo applaudire : prima o dopo il complotto ?

Il primo : Certo che sarà dopo il complotto, ora hanno bisogno di discrezione.

Il terzo : Devono farci trovare qualcosa da applaudire, siamo annoiati da questo vuoto mortale,...

E le nostre mani sono abituate solo ad applaudire.

Il secondo : Non aver paura,

Fra poco apparirà il nuovo re, l'esito della buona provvidenza... Richard».⁴²⁴

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 305.

Dopo aver commentato la futura ascesa di Richard, i tre carcerati esprimono il loro ultimo desiderio: un tempo senza re da acclamare, ma soprattutto, la speranza di un re giusto, che non domini il suo popolo con la paura, ma con la clemenza e la mitezza:

«**Il primo** : Applaudi per quelle pietre, per quelle rocce e per quei monti... Si mostrerà davanti a te uno spirito... digli che tutti i re sono uguali, chi è colui che dobbiamo seguire?... Supplicalo di lasciarci un anno senza un re.

Il secondo : Quindi, moriamo tutti.

Il primo : Chiedigli di conferirci un anno di riposo.

Il secondo : Da che cosa vuoi risposarti ???

Il primo : Voglio risposarmi dall'applauso.

Il secondo : Allora, chiedigli di uccidere il re.

Il terzo : Ne nascerà un altro.

Il primo : Chiedigli, in nome di tutti gli spiriti, di uccidere i soldati del re che sono sparsi per la terra. Chiedigli di inviarci un re sulla terra... che s'intenerisca per lei... che vi cammini sopra con mitezza... che la tocchi... che non voli sopra la sua superficie... che abbia nostalgia del suolo e non del fuoco... dell'aria e non del fumo... che nuoti dentro l'acqua e non tra le nuvole... che asciughi le nostre lacrime... che pianga come noi piangiamo... che sia felice quando noi saremo felici... Chiedigli un trono che si muova per sradicare le cattiverie... che rabbrivisca per le grida e per i gemiti, digli che i cuori hanno raggiunto la gola e che i pugnali hanno trafitto i petti.

Il terzo :

O che il tempo abbia pietà di noi

Il vizio ci è cresciuto dentro

Siamo diventati turpi dopo la gloria del potere

Le nuvole sono diventate più dense

Protestano contro di noi

Ci spazzano via con la polvere del disonore, dell'afflizione e dei giorni difficili

Così è la strada dell'errore

Così è che le avidità gettano

La porcheria della storia

La struttura lirica del testo, espressa in particolare nell'ultima poesia che va a chiudere la scena, sarà caratteristica anche dell'ultimo atto di *Richard III*, finale dello spettacolo tutto: una lingua poetica che si fa come preghiera per scongiurare il male della dittatura, dove l'accento è posto non tanto sulle atrocità che il potere esprime nel controllo delle *nude vite*, ma piuttosto sulla responsabilità dei governati nel non rendere più possibile, in futuro, la nascita di una nuova dittatura. L'atmosfera cupa del carcere viene interrotta dall'ingresso di Fatima e Sameh: la scena dodicesima, intitolata *Da dove viene* è l'ultima interamente dedicata alla famiglia. A partire dalla seguente, infatti, l'intreccio tra le due *fabulae*, già presente, si farà sempre più stretto, in un *melange* dove la trama shakesperiana prenderà grande spazio, ma continuamente contrappuntata, e sovrapposta, a quella «domestica».

Sameh entra in scena per comunicare la bella notizia a mamma Fatima: crede di essere finalmente rimasta incinta di Rabii. Ma è con grande durezza, e con l'aiuto di una favola *noir*, che Fatima ribadirà la sterilità di Rabii e l'impossibilità quindi, per i due giovani, di procreare un figlio.

«**Sameh:** Mamma Fatima... mamma Fatima, dove sei?... Ho una nuova notizia per te... Non ci potrai credere... Sono incinta... Lo sono, finalmente...

Sono contenta... Anzi, sono troppo felice... Ora la mia pancia sarà più grande... Così... Così... E partorirò... Porterò alla vita un bambino e lo chiamerò Rabii... con il nome di suo padre... I suoi occhi saranno come i miei, brilleranno di perspicacia. Il suo sorriso sarà come quello di Rabii... Il suo viso sarà roseo e in buona salute... Le sue guance saranno rotonde... Lo bacio e lo abbraccio... Lo bacio e lo abbraccio... Lo bacio e lo abbraccio... E ti chiamerà nonna... No... mamma... No... No... Chiamerà me mamma... Io sono la sua mamma... Ti chiamerà, invece, nonna.....

Fatima: Da dove viene?

Sameh: Cosa? Non ti ho sentito...

Fatima: Da dove viene?

(*Silenzio*)

Sameh: Guarda mamma Fatima... Tu sei una donna grande... virtuosa... posata... ragionevole... fai la preghiera e credi a Dio... Non hai mai detto parole umilianti... La tua

⁴²⁵ *Ibidem*, pp. 306 - 307.

domanda è ingiusta... Mi hai ferita !! Io quando soffro... non posso più ragionare... Divento confusa... E a quanto pare, sono sul punto di litigare con te !...

Fatima: Sameh, ti ho detto da dove viene questo bambino?

Sameh: Dal cielo!!!! Dall'afflizione... dalla miseria... dalla sporcizia... dalla putrefazione... dall'odio... dalla viltà... dall'ipocrisia che vive dentro di voi... dalla tua ingiustizia tra i tuoi figli... dalla tua avarizia... dalla tua cattiveria... dalla morte che si è stampata nelle vostre facce... dall'oscurità sono stata messa incinta mamma Fatima!

Fatima: Mio figlio Rabii è sterile...»⁴²⁶

Fatima si avvale di due metafore per convincere Sameh ad abortire: la prima, la metafora della casa. Se Sameh non vorrà abortire il bambino, la casa cadrà sulle teste della famiglia intera. Casa che Fatima ha costruito con la fatica e il sudore degli anni, malgrado le vessazioni del padre dittatore, casa dove ha cresciuto i suoi figli. Ma, come ribadirà Sameh, casa che si è fatta prigioniera, e poi camera mortuaria, per tutta la famiglia: i figli hanno infatti ereditato, nelle parole di Sameh, il terrore istituito dal padre e l'oscurità che anche la madre ha contribuito a mantenere. Il rimando è qui sottile tra la scena attuale e la precedente: si fa riferimento ad una casa diventata prigioniera, dove poco prima abbiamo ascoltato le parole di tre carcerati, torturati in prigione da una dittatura perenne.

«**Fatima** : Devi abortirlo... prima che la casa cada su di noi...

Sameh : La casa cadrà sulle vostre teste... e io non abortirò mio figlio... Ero incinta e ho abortito... Ho sopportato tanto e non ho fatto nulla.... Ho sognato e ho lasciato che mi faceste dimenticare il mio sogno, involontariamente... Questo bambino non lo abortirò mai più.

Fatima : Vuoi che cada la casa, Sameh ???

La casa che ti ha protetto... la casa che ti ha accolto... Questa casa l'ho costruita con il mio sangue e le mie lacrime... L'ho fatta crescere pietra dopo pietra ... Io, invece, ero affamata... raffreddata... a piedi nudi... Sameh, la casa non cadrà... E chi la tocca... lo mangio con i miei denti.... Lo impicco dalle sue ciglia... Lo brucio con il fuoco !!! E la casa non cadrà.

Sameh : La tua casa è un grande prigioniero... Ognuno si è chiuso dentro una cella... La paura nella quale ti ha fatto vivere tuo marito... l'hai trasmessa ai tuoi figli... Io non abortirò mio figlio... Lui che è dentro la mia pancia vedrà la vita... Crescerà... Vivrà... E sicuramente aprirà

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 308.

i suoi occhi alla luce.

Fatima : Sameh, ti consiglio di non avere figli... Le persone che li hanno messi al mondo prima di te sono diventati esausti... »⁴²⁷

È a questo punto della scena che entra un *cagoule* a sostegno della madre, cui suggerirà le risposte a stroncare l'entusiasmo di Sameh, e a cui porgerà, poi, il microfono per il racconto della storia di humor nero, una versione *dark* dell'Arca di Noè:

«(*Fatima racconta una storia*)... Si racconta di un vecchio... un uomo molto anziano... che abita in una terra disabitata... Possiede solamente delle pecore che protegge dalle iene, dalle aquile e dai leoni che li circondano... Un giorno, piovve tantissimo... e arrivò una grande inondazione... Ho dimenticato di dirti che... questo vecchio possedeva una barca dove salì con le sue pecore e partì... Le tigri, i leoni e le iene cominciarono a gridare... “Signore, portaci con te!”... Il povero vecchio era tenero e molto gentile... Rispose che non li avrebbe lasciati... Così, li caricò sulla barca... Il vecchio giura di aver visto il lupo baciare la pecora, la gazzella dondolare davanti al leone mostrandogli la sua bellezza... e l'aquila tenera piangere... Dopo molto tempo raggiunsero la terraferma. Il vecchio giura, non appena arrivati, di aver visto il lupo divorare la pecora in un solo boccone... e il leone straziarla senza lasciarle che le ossa, che la morte lo prenda!... L'aquila, invece, finse di essere innocente mentre le lacrime scendevano sulle sue guance... Il vecchio guardò a destra e a sinistra, davanti e dietro e si trovò da solo sulla terraferma».⁴²⁸

Questa la seconda storia metaforica di Fatima, che racconta la ferocia di una discendenza che, invece di essere armoniosa come nell'antica storia biblica, si fa lotta per la sopravvivenza, *homo homini lupus*. La storia viene presentata, in scena, come una favola da bambini: una musica di *carillon* entra in sottofondo, mentre Fatima declama con apparente ingenuità materna la crudele favola, una sola luce su di lei circondata dall'oscurità, in compagnia del *cagoule*, che ironicamente partecipa del racconto. Durante la narrazione, entra in scena anche Sahbi, che vedremo però subito dopo protagonista nei panni di Richard: la scena tredicesima è infatti l'atto secondo, scena quarta del *Riccardo III*, dedicato alla nomina di Richard. L'immagine è molto potente: Nabila e Sameh, qui nei panni di personaggi della *pièce* shakesperiana, illuminano con le torce i propri visi, ma le vediamo come spezzate a metà: «mezzi corpi», come diranno nel testo, che indietreggiano come spettri verso il buio del fondo scena.

«- Cosa vedi ?

- Mezzi corpi...

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 309.

⁴²⁸ *Ivi*.

- E poi cosa altro ?...
- La terra che oscilla sotto di noi per ingoiare ogni cosa...
- Questo è il nostro destino oppure una maledizione e una punizione ?
- Non c'è differenza visto che la fine è uguale e prossima.
- Forse stai prevedendo che ci sarà un'infamia...
- O piuttosto molte infamie e la loro fonte è una sola... Richard... è una vipera che è entrata nel castello e che ucciderà ad uno ad uno tutti gli abitanti del palazzo in un silenzio terribile...
- Richard ?
- Ogni tempo ha il suo Richard... Sì, Richard... Il suo cuore è più vicino dell'ingiustizia che alla misericordia... Ucciderà chiunque si metta sulla sua strada... Sai ora chi sta perseguitando ??... Sta perseguitando tuo figlio York e vuole trasformare la sua primavera in un'estate... Tuo figlio è il primo della lista.
- Cosa? Mio figlio York??? Oh mio dio... No... No... Suo zio non potrà ucciderlo???
- Non ha ucciso prima suo fratello??? Stai sicura che tuo figlio York è perseguitato da suo zio Richard... Se non l'uccidesse con le proprie mani, lo manderà di sicuro a morte... all'inferno... Non si placherà prima di averlo ucciso e di aver ucciso chiunque si metta sulla sua strada... Capisci perché non vedo che mezzi corpi... La vipera ha ingoiato le altre metà e presto tutta questa caccia finirà nell'inferno delle tombe...
- Moriranno in tanti e ci saranno pianti senza fine... La vipera vi mangia da vivi e chi tenta di salvarsi lo manda a morte... all'inferno... lì».⁴²⁹

Una volta scomparse nel fondo della scena, dall'oscurità emerge Richard/Sahbi, nel celebre discorso della propria incoronazione: è alla corte, sia Clarence che Edward sono morti, e Buckingham lo supplica di prendere il posto del Re per il bene della nazione. Nel buio, solo le torce ad illuminare i volti del futuro Re, Richard III, e delle voci di palazzo che ne acclamano l'incoronazione:

«**Richard :**

Da Richard, il duca di Gloucester e il figlio devoto dell'Inghilterra, a tutto il popolo:

In nome del nostro glorioso regno, e in nome dei tutti i nobili di quest'ultimo,

Vi mando un saluto di lealtà, di fratellanza e di fierezza.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 310.

O popolazione di questo regno : la morte di miei due fratelli Clarence e Edward è un dolore latente. Ho promesso di non fermarmi mai fino a che non avrò epurato il regno da coloro che hanno pianificato la loro morte, dai traditori. Dio mi ha aiutato a rivelare il gruppo che credevamo dalla nostra parte, che invece si è rivelata una banda di scorpioni velenosi e di vipere affamate. Per questo, mi sono precipitato ad utilizzare la spada a difesa del regno e per vendicare i nostri morti.

Dichiaro che sono responsabile della morte di questi traditori per dimostrare la mia fedeltà a questa terra sacra e alla nostra nobile prole.

O gente, malgrado la nuova malattia di mio nipote e il peggioramento della sua salute, mi attengo ancora alla mia promessa di nominarlo successore del Re e non cambierò mai le buone regole del regno. Un saluto a tutti voi fedeli.

Bekingham : Ma tu sei il successore del Re e ti imploriamo, in nome di Dio e in nome della nostra comune appartenenza, di accettare il governo per il bene del regno.

Il primo : Mio Re, tutto il popolo in città sta pregando Dio perché ti ispiri la buona scelta, La prego di non deluderlo e di non seminare tra loro la disperazione.

Richard : Non metterò mai la mia mano sul trono senza avere il diritto di farlo. (*Alzando la testa verso il cielo*) Mio Dio, ho bisogno del tuo consiglio e ti prego di guidarmi sulla buona strada.

O nazione... La fiducia e la lealtà mi si sono proposte, e ho dato la mia parola. O Dio, sarà difficile per me, per questo ti chiedo di aiutarmi a non diventare una persona ingiusta ed ignorante.

Il secondo : Che possa avanzare fedele e vittorioso.

(*Grida di gioia*)

Evviva il nostro re Richard... Evviva il nostro re Richard... Evviva il nostro re Richard...»⁴³⁰

A chiudere la scena, la visione della veggente del regno, che nel gioco di rimandi tra i due intrecci, è sempre interpretata da Nabila: sul fondo scena, nell'oscurità, tutti i personaggi in scena vestono un telo bianco, che ricorda l'abito tradizionale delle donne tunisine d'origine *bérbère*, sotto il quale portano ognuno la propria torcia, che colora lievemente l'abito, dando la sensazione di piccole candele colorate ad illuminare, fiocamente, la scena. Nabila appare a terra, avvolta completamente dal telo, come un baco da seta, intrappolato nel proprio involucro: scorre a terra, come sospesa, leggera,

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 311.

incorporea, quasi un fantasma che attraversa da un alto all'altro la scena. La sua profezia, l'avvertimento ai sudditi acclamanti di Richard perché restino uniti a scacciare il dittatore:

«**La veggente:** O gente, sono venuta da voi da veggente piena d'amore, quindi imparate a memoria quello che sto per dirvi, cari miei:

La terra si rivolta, il cielo avverte l'arrivo prossimo dei mali e dei nemici che vi stanno perseguitando.

I vostri bastoni si sono sparpagliati e si sono spezzati, e vi state dirigendo verso l'inferno delle sommosse.

Ora Richard nasce potente e annienterà ogni essere umano...

Il passo è breve, ed eserciterà su di voi ogni genere di tortura mentre sarete distratti.

A causa della vostra divisione, non siete stati attenti e lui ha trovato la strada per l'ingiustizia.

Fatelo ritornare contrito da dove è venuto.

Se non reagirete così, vi perderete.

Vedo la sua fiamma che si avvicina, circondatelo.

Respingete il suo fuoco con l'acqua della vostra fraternità, perché, grazie al vento che soffia dal vostro litigio, avete avvampato il suo fuoco.

Abbiate pietà di questa terra santa e salvatela dalle ustioni, dagli incendi, dalle grida dei patiboli e dagli spari dei fucili...

Respingete il male unendovi e non lo fuggite, disperdendovi.

Respingete la divisione e l'ipocrisia e non portate allo sterminio tutte le vostre lune.

O cari, sono venuta da voi, veggente piena d'amore.

Imparate a memoria le mie parole, in esse stanno il mio saluto e l'addio».⁴³¹

Segue una scena di aggancio che mescola completamente i due piani drammaturgici: Sahbi entra in scena con un *cagoule*, seguiti da un veloce passaggio di Fatima e Sameh, come una prosecuzione del loro precedente dialogo; ma Sahbi, invece di interpretare il fratello maggiore della famiglia, è Richard che, con l'aiuto di tutti i *cagoules*, strattona e sbatte a terra Sameh, chiamata da Sahbi/Richard come la reale consorte della *pièce*

⁴³¹ *Ibidem*, p. 312.

shakesperiana, Ann.

«**Fatima** (*Passa nel buio*): Ragazzi dove siete? Venite a portarmi al bagno... I miei reni stanno per esplodere... State dormendo?... Giuro che faccio la pipì qui!

Sameh: (*Gridando*)..... Io me ne vado, non vivrò mai più in questa casa... Uscirò, non ho più paura del buio.

L'assedio: tutti i cagoules ircondano Sameh fino a farla cadere nelle mani di Sahbi.

Sahbi : Ann Ann.. Aaaaaann.... Aann.

*Sameh cade e scende verso il seminterrato».*⁴³²

La scena si chiude con l'immagine di Sahbi, la cui fusione col personaggio shakesperiano è ormai assoluta, che illumina la propria mano con la torcia, proiettando così l'ombra ingigantita della sua metaforica dominazione su tutto lo spazio scenico. Richard è nel momento del massimo potere, che sarà seguito, subito dopo, dall'inizio del suo declino: la scena quattordici è infatti l'atto terzo, scena prima di *Richard III*, ovvero la morte di Buckingham e l'assedio di Richmond alle porte della città.

La scena è contraddistinta da un continuo slittamento dei due piani: la *faible imaginaire* e la *faible réelle* si alternano senza soluzione di continuità, dove vediamo l'intersersi del complotto ai danni del Re Richard III in uno scontro di spade luminose, cui segue l'ingresso di Fatima, Nabila e Sameh, vestite nel bianco abito tradizionale, prima della battaglia finale tra Richard e Buckingham.

«[...] **Il capo dei soldati**: (*Con fermezza*) Mio Re, abbiamo ordinato di cercare Buckingham perché è stato accertato che ha complottato contro il suo regno.

Richard : O capo dei soldati, uccidete quel traditore perché non c'è posto nel mio regno per questi maiali.

L'entrata della madre Fatima coperta con la figlia Nabila e Sameh che la salutano.

Fatima : Nabila, dove tuo fratello Khaled ?

Nabila: È qui.

Fatima: Prenditi cura di lui... Figlia mia, tuo fratello è ancora piccolo.

⁴³² *Ibidem*, p. 313.

Nabila : D'accordo mamma.

Fatima: Sameh... Rabii è ritornato a casa o no???

Sameh: Non è ancora ritornato.

Fatima: Figlia mia, cerca di sopportarlo...

Sameh: (*Tace*)

Fatima: Dimmi di sì.

Sameh: Ok.

Fatima: Assem è tornato dalla moschea o non ancora???

Nabila: È tornato, ed è andato direttamente nella sua stanza.

Fatima: Nabila, figlia mia... Ti prego di non scaldare il cibo che non è fresco a tuo fratello Sahbi.

Nabila : (*Tace*)

Fatima : Dimmi di sì.

Nabila : D'accordo mamma.

Fatima : Che Dio ti benedica... Ragazze, vi ho raccontato la storia del vecchio uomo ???

Nabila e Sameh : Sì, sì, l'abbiamo imparata a memoria.

Fatima: Allora, potete andare via, sono già arrivata.

Buckingham: (*Dannazione*) Chi dice di no in questa città... o lo mettono in carcere oppure l'uccidono...

Non sono il primo che ha subito la maledizione dell'omicidio degli innocenti. [...] »⁴³³

Dopo la morte di Buckingham, le tre donne restano in scena, durante la scena quindici, l'atto terzo, scena seconda di *Richard III*: è la fine del regno di Richard, dove l'esercito si rifiuta di andare al massacro per combattere all'ultimo sangue per il proprio folle Re. Durante tutta la scena, che vede l'uso delle torce ad illuminare il volto del dittatore, Nabila, Fatima e Sameh restano in proskenio, illuminate dall'alto da un faro di luce calda. Alla fine della scena, Fatima riprende il canto che ha dato inizio allo spettacolo, in una circolarità che sarà evidente nella successiva, e conclusiva, scena dello spettacolo: la stessa immagine del prologo, vede tutti i personaggi della famiglia in scena, che, mancato il fratello despota al centro, riescono, per un breve tempo, a

⁴³³ *Ibidem*, p. 316.

ritrovarsi. Sameh e Rabii riescono ad unirsi in un abbraccio, lui non più piegato dall'alcool; Khaled e Nabila sono insieme, sul fondo scena, e ridono tra loro; Fatima è sola, ancora vestita nel bianco abito tradizionale della terra madre. In sottofondo, la stessa musica della ballata di Rabii e Sameh, la luce è per un attimo piena e calda: ma un forte rumore di sparo interrompe l'idillio ritrovato, per chiudere con l'ultima scena, una poesia diffusa da una *voice off*, nell'oscurità, *Affinché non nasca un nuovo Richard*.

«Con il raggio di sole, e il chiarore del mattino

L'alba ha asciugato le nostre lacrime

Ed ha guarito le nostre ferite

Il destino ha scritto il testamento

Per i sudditi sognanti

Affinché non nasca un nuovo Richard.

Spargete i colori da tutti i calamai

Aprite tutti i registri

Rompete il silenzio del podio

Spegnete il vento dei nemici

Con cuori che non siano arroganti

Affinché non nasca un nuovo Richard

O amante di un colore unico

Ti sembra che il giallo del sole sopra noi sia perpetuo ?

No, ma quando è l'ora del tramonto

Il sole indossa il rossore della terra come un abito

Affinché non nasca un nuovo Richard

Alzatevi e intonate le canzoni degli amanti

Fate la preghiera nelle nicchie di nostalgia

Con inni di lode come i canti dei monaci

Allora, il destino sorriderà a tutti i miserabili

Affinché non nasca un nuovo Richard

La vita non è che un battito di ciglia
Raccogli allora i suoi frutti migliori
Adornati con le sue più belle rose
E cammina piano vicino ai suoi fossi
Affinché non nasca un nuovo Richard

Siamo al fondo dei mari
Le onde hanno giocato con le assi della nave
Il vento non ha strappato che la vela
Siamo tutti il capitano e le onde sono violente
All'orizzonte vediamo la montagna della salvezza
Remiamo contro le onde
Con coraggio
Affinché non nasca un nuovo Richard».⁴³⁴

Con questa lirica ammonizione, si chiude lo spettacolo: nel buio della scena, durante la declamazione del poema, sul fondo vediamo ancora i teli bianchi, da cui emergono le piccole luci colorate, come piccole candele, pochi bagliori nell'oscurità. A terra, in proskenion, Richard, morto, con solo il volto illuminato dalla stessa torcia che fino a poco prima impugnava come spada per l'assassinio di ogni opposizione al suo potere. Il suo volto è l'ultima immagine dello spettacolo, che resta impressa allo sguardo con la consistenza del fantasma, dello spirito, che, si spera, non tornerà a vivere, incarnato nel corpo del prossimo Re.

Nelle parole degli attori, Assem Betthouami e Rabii Brahim, l'esplicitazione del senso di questi due piani della drammaturgia, che vanno a fusione nel finale:

«A.B. : Dans la continuité dramaturgique de la pièce, il y avait en fait Sahbi dans la *faible réelle* qui se mélange avec la *faible imaginaire*, jusqu'à la fin. Il commence petit à petit : tu vois des scènes de la vie quotidienne, tu vois des scènes de la vie imaginaire, et ça commence jusqu'à la fin de se mélanger. Les actions des deux

⁴³⁴ *Ibidem*, pp. 320 -321.

mondes son en train de se rapprocher, de monter et de se rapprocher, pour dire voilà, celui qui joue Richard c'est Sahbi, dans la *faible imaginaire*, et celui le dictateur dans la famille. Alors la fin c'est la fin de Richard et celui de Sahbi de la famille et de Sahbi/Richard du texte classique, pour dire que voilà on est là et ça va finir un jour, on va pas rester comme ça pour toute la vie, ça va finir le jour ou n'importe quelle dictature va finir.»⁴³⁵ Una fusione dove l'importanza, l'accento è posto sull'individuazione delle dinamiche che hanno reso possibile l'ascesa del dittatore, come specifica poco oltre Rabii Brahim : «R.B. : La nature humaine c'est contre quelque chose qui s'appelle dictature. Et aussi cette nature, avec ses différences, si on ne va pas être d'accord, si on ne va pas se réunir, si on ne va pas s'accepter, ça va reproduire toujours des dictatures. Donc la phrase pourquoi *Richard III- Corte circuit* ? Si on le dit avec le poème, parce que le spectacle fini avec un poème : «Pour qui ne naît pas un nouveau Richard».⁴³⁶

II. 3 La scrittura o le tre lingue : il dialetto tunisino, l'arabo classico, la scrittura fisica.

Prima di addentrarmi in un'analisi linguistica della *pièce* è necessario precisare come ho potuto «accedere» al testo. Non essendo infatti un'arabista, mi sono dovuta dotare di una traduzione, commissionata a due studenti dell'*Université 9 Avril* di Tunisi, Abdellahmed Bouaziz e Emna Yaritha, successivamente revisionata da me con l'aiuto del drammaturgo Mahfoud Ghazel per quel che riguarda il testo in arabo classico di *Richard III*, di cui Ghazel è autore, e di Assem Betthouami e Rabii Brahim per la revisione della scrittura in dialetto tunisino, di cui sono artefici, in quanto attori della *pièce*, in sede d'improvvisazione. Un'ulteriore revisione è stata possibile grazie alla supervisione delle due tutor della tesi, le docenti dell'Università di Palermo Patrizia Spallino e Monica Ruocco, arabiste, che hanno rivisto la traduzione e la mia successiva riscrittura. Grazie a questo confronto con i molti specialisti che hanno partecipato alla mia traduzione e comprensione del testo, ho potuto carpire sfumature e assonanze, altrimenti a me inaccessibili nella versione originale, che si avvale di due lingue: il dialetto tunisino e l'arabo classico. Una terza lingua si potrebbe definire la partitura gestuale del lavoro, che si fa collante delle prime due.

La doppia natura linguistica della *pièce* ha una natura estremamente significativa, per un'analisi dello spettacolo: il dialetto tunisino è infatti la lingua corrente, la lingua parlata in Tunisia, mentre l'arabo classico è la lingua «ufficiale», deputata alla letteratura ed al linguaggio politico e giornalistico.

Nelle parole di Assem Betthouami e Rabii Brahim viene chiarita la separazione, e il reciproco riflesso, tra le due *faibles*:

⁴³⁵ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. p. 328.

⁴³⁶ *Ivi*.

«Le texte de William Shakespeare dans le spectacle c'était plus ou moins l'idéologie et l'idée général de la dictature, et le texte, la faiblesse de *Court-Circuit* c'est une famille qui a perdu son père, plus ou moins qui représentait toujours pendant toute sa vie la dictature et qu'on voit dans la famille une dictature qui est en train de naître, d'exister à partir de la recherche de prendre pouvoir par chaque membre de la famille ; c'est le reflet de l'idéologie sur la société. C'est ça, comme deux voies : la première voie, la classique de William Shakespeare, c'était comment l'idéologie et la deuxième c'est le reflet de cette idéologie, de cette idée sur la société, sur cette famille».⁴³⁷

La struttura tripartita della drammaturgia con i suoi tre assi è quindi resa evidente nell'uso della lingua, dove l'asse drammaturgico di *Richard III* è l'espressione dell'ideologia dominante- e per questo si serve della lingua della politica, oltre che della letteratura- mentre il dialetto è più vicino al quotidiano e vuole farsi racconto testimoniale.

La scelta si situa nel solco di una tradizione teatrale che fa della lingua parlata in scena un elemento estremamente importante, e politico, della creazione teatrale.

Il rapporto con l'Occidente colonizzatore, infatti, si è definito in Tunisia, nella creazione teatrale, attraverso l'uso e lo sviluppo di un modello linguistico progressivamente sempre più autonomo dalle prime riscritture di testi drammatici occidentali.

All'inizio del XIX secolo, infatti, inizia a comporsi il testo drammatico arabo, che nasce però come adattamento o traduzione di testi italiani o francesi:

«Il teatro arabo contemporaneo si sviluppa nel XIX secolo soprattutto come *iqtibas*, ovvero adattamento di opere straniere alle esigenze del nuovo pubblico arabo. Il repertorio dei primi drammaturghi arabi comprende soprattutto adattamenti di lavori europei e il fenomeno si inserisce in un vasto movimento di traduzione incoraggiato dalle autorità locali, che influirà molto sulla nascita di nuovi generi letterari».⁴³⁸

L'esigenza di accogliere un pubblico arabo, da un lato, e di poter così promulgare i valori del potere coloniale, dall'altro, danno l'avvio alla formazione delle prime drammaturgie, ma anche delle prime compagnie teatrali arabe, come ricordano Amine e Karlson:

«A substantial and ongoing theatre for the majority Arab public did not appear in any part of the Maghreb until the opening years of the nineteenth century, than inspired by a mixture of municipal pride, colonial concerns, local interest, and,

⁴³⁷ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. pp. 324-325.

⁴³⁸ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo - Dalla nahdah a oggi*, Carocci, Roma 2010, pp. 53-54.

perhaps most importantly, tour of pioneering Arab theatre companies from Egypt».⁴³⁹

In Tunisia, la colonizzazione francese incentiva la produzione teatrale locale, fatta di traduzioni e adattamenti, ma anche di elementi tradizionali che diventano quasi museali, posticci, folklorici, generando così una sorta di auto-esotismo. Come ben riportato nel lavoro di Amine e Karlson, la politica culturale coloniale francese ha molto puntato sul compiacimento dell'élite colta del Paese, attraverso una strategia di «pacifica» e «tollerante» sottomissione :

«Lyautey's colonial policy (*in Morocco ndr.*) popularized the discursive strategies of peaceful penetration and indirect rule of Morocco [...] inducing in the population a form of pernicious self-regulation as interpolated subjects rather than free citizens. The set of imperatives that he laid down had little in common with the French colonial policy of assimilation in other colonies: "Vex not tradition, leave custom be. Never forget that in every society there is a class to be governed, and a natural-born ruling class upon whom all depends. Link their interests to ours" ».⁴⁴⁰

Ma la reazione alla politica coloniale, tra i protagonisti della scena teatrale tunisina, ha una doppia natura: se esiste infatti un processo di «alienazione» dei colonizzati, che si esprime nella creazione di un teatro di puro intrattenimento, come messo a fuoco dal saggio di Mohamed Aziza, *Regards sur le Theatre Arabe Contemporaine*⁴⁴¹, al contempo, a partire dagli anni '20 del Novecento, si sviluppa una cultura di resistenza al colonialismo che vedrà nel teatro una sua potente forma espressiva. La rivendicazione della possibilità di una creazione originale tunisina, che si esprima nella propria lingua⁴⁴² – ovvero il dialetto tunisino- attraverso delle forme non necessariamente mutate dalla copia del modello europeo, e quindi coloniale, diventa uno dei tratti distintivi di un movimento culturale che si fa promotore di una cultura di appartenenza nazionale, abbastanza temuto dai colonizzatori, da introdurre la censura:

⁴³⁹ K. Amine e M. Karlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia- Performance Traditions of the Maghreb*, Studies in International Performance, Palgrave Macmillan, 2011, p. 71.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁴¹ «Il était, dès lors, fatal que le théâtre du colonisé soit un théâtre du divertissement, au sens pascalien du mot, c'est-à-dire un théâtre du renoncement et de la fuite.» in M. Aziza, *Regards sur le Théâtre Arabe Contemporaine*, Maison Tunisienne de l'Édition, Tunisi 1970, p. 83.

⁴⁴² «Tunisia is rich in literary production and counts among its men of letters dramatic authors capable of rivaling in quality those of Egypt or Syria. It is time to elevate the Tunisian theatre from the rank of adaptation to the creation. » Dal manifesto del gruppo *El-Masrah* pubblicato nel 1924 sulla rivista *as-Sawab*, in K. Amine e M. Karlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia- Performance Traditions of the Maghreb*, op. cit. p. 97.

«In Tunisia, where the theatre was much more closely involved with the government, especially the municipal government of Tunis, the ongoing tension was somewhat less, but the French authorities, who at first encouraged theatre as a way of «Frenchifying» Tunisian citizens, became more suspicious as certain artist, especially those associated with the leading company *Al-Adab*, turned more and more to social criticism. Monitoring increased and outright censorship occasionally occurred».⁴⁴³

Con la proclamazione dell'Indipendenza del 20 marzo 1956, la Tunisia entra in un periodo di grande modernizzazione del Paese, grazie alla politica sociale e culturale del presidente Habib Bourghiba, che opera riforme in senso laico e progressista della neo nata Repubblica Indipendente. Voto alle donne e diritto all'aborto sono solo alcuni dei diritti acquisiti dai cittadini tunisini, ed anche sul fronte culturale la politica di Burghiba lascerà una traccia indelebile nel Paese: il 7 novembre 1962, in un discorso divenuto assai celebre, il Presidente ridefinirà il ruolo del teatro come uno dei riferimenti fondamentali per la creazione della cultura nazionale. Politiche di decentramento in tutto il Paese, creazione di *Maison Jeune* per la promozione culturale sul territorio, e, soprattutto, definizione di canoni professionali per la disciplina teatrale.

La bassa conflittualità del processo independentista, a differenza di quello algerino, consentirà una certa continuità nella produzione culturale, senza necessità di una presa di distanza dalle forme e dai modelli della coloniale cultura francese: il padre del teatro tunisino contemporaneo, Ali Ben Ayad (1930 – 1872), formato tra Tunisi e Parigi, sarà promotore di una politica di estensione alla fruizione popolare ma di qualità dell'arte teatrale, che però ancora si serve di riscritture ed adattamenti di testi del repertorio internazionale, cercando una possibile integrazione tra la tradizione occidentale e il patrimonio arabo – islamico. Saranno i giovani «arrabbiati» della generazione seguente a creare una frattura con il passato, alla ricerca di un'identità culturale ibrida e autonoma:

«C'est vers les années soixante-dis que le théâtre tunisien nourri d'abord par les expériences locales puis par l'arrivée d'un grand nombre d'artistes de la scène formés dans les écoles occidentales (notamment françaises et germaniques), va s'enrichir de nouvelles troupes de choc qui vont s'installer tant à Tunis que dans les grandes villes. Avec l'avènement des troupes privées inaugurées par *Le Nouveau Théâtre*, le paysage et l'esthétique de l'univers dramatique tunisien va connaître une diversité qui fera la richesse de ces années de créations fiévreuses où on ne comptait pas moins d'une centaine de troupes actives, toutes catégories confondues».⁴⁴⁴

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁴⁴ H. Djedidi, *Le theatre tunisien dans tous ses états*, Edition Dar El – Mizen, Tunisi 2003, p. 21.

Ed è in questo solco tra tradizione orale, ibridazione coloniale e innovazione che si muoverà «la generazione degli undici», alla ricerca dell'identità del teatro contemporaneo tunisino. Come visto, la ricerca iniziata dal *Nouveau Theatre*, confluita poi nella produzione delle ormai storiche compagnie teatrali tunisine, come *familiaproduction*, *El Teatro* o *Theatre El Hamra*, vede un uso della lingua che si fa chiaro riferimento alla società tunisina, nella sua forma dialettale, impastata però ai grandi maestri della scena teatrale internazionale, come Bertold Brecht o William Shakespeare. Come sottolineato da Marvin Karlson e Khaled Amine, non è possibile definire una lingua teatrale «pura», perché ogni scrittura teatrale ha affondato le proprie radici in una pluralità di rimandi e riferimenti:

«After all and despite the illusion of boundedness, theatre evolves historically through appropriations and cultural exchanges even within the same culture. There is no theatre in and of itself. Western theatre(s) are themselves hybrid models. [...] One can thus only begin to understand and appreciate the theatre of the Maghreb today by giving equal attention to its European and its African roots».⁴⁴⁵

Richard III- Cort Circuit si situa dunque in una tradizione, che ha visto prima la riscrittura di testi occidentali come modello, seguita dalla riappropriazione, negli anni '60 del secolo scorso, di un'ibridazione tra la lingua madre, il dialetto, e i riferimenti della cultura internazionale, ma sempre sottotraccia, quasi invisibili. Lo spettacolo si pone quindi in una terza, ed altra via, volta a coniugare un'adesione «testimoniale» al proprio territorio, che si esprime nell'uso del dialetto, con un dichiarato e apparentemente distante modello letterario, che affonda le radici nel dramma elisabettiano, reimpastato con le molteplici variabili «locali», che caratterizzano qualsiasi riscrittura.

Come in molta critica teatrale che si è occupata della riscrittura shakesperiana, il modello teorico critico di riferimento per guardare ad una riscrittura tunisina contemporanea del testo shakesperiano non può né restare in una logica binaria che osservi la relazione tra l'originale e la «copia», e nemmeno in un modello critico di matrice post coloniale, che vede nell'uso della letteratura «altra» o «occidentale» l'espressione necessaria di un contropotere, di una forma di resistenza al modello egemonico.

⁴⁴⁵ K. Amine e M. Karlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia- Performance Traditions of the Maghreb*, op. cit. p. 17.

Come sostiene Richard Faradon:

« The paradigm of literary influence, a mainstay of comparative literary studies, has been useful but inadequate: it over privileges the influencer and limits the agency of the influence. It thus neglects to ask why different writers take different things from Shakespeare and bring different things to him (and why many writers familiar with Shakespeare choose not to appropriate his texts at all). But subsequent explanations, despite their authors' professed desire to "provincialize Europe", have not moved past the basic idea of a binary relationship between original texts and rewritings. One attempt is the model of "postcolonial rewriting", which stresses the agency (and the often transgressive intent) of the rewriter. This model serves very well for cases in which nationalist writers in the colonies straightforwardly "write back" to the metropole—for example, Martinican poet Aimé Césairés *Une Tempête* (1968), and, in a different way, *The Tragedy of Cleopatra* (1927) by Egyptian poet Ahmed Shawqi (Ahmad Shawqī). However, the postcolonial model has two well-known flaws. First, it reinscribes the same conceptual dichotomy that it aims to critique (albeit while drawing attention to it, at least). Second, and more damaging, it is helpless before the many cases where the local text or performance that borrows from Shakespeare "is not anti-colonial", does not seek to subvert anything in particular, and "is actually not interested in Shakespeare at all, except as a suitably weighty means through which it can negotiate its own future, shake off its own cramps, revise its own traditions, and expand its own performative styles". When the former colonizer is not the implicit addressee, who is? If Shakespeare appropriation is not an "aggressive binary action", then what is it about?»⁴⁴⁶

L'autrice propone quindi un nuovo modello di «appropriazione letteraria», che possa superare le visioni dicotomiche e binarie, e che consideri la molteplicità di fattori, il «caleidoscopio globale», come l'autore stesso lo definisce, la trama di valori sociali, culturali, politici e le relative eredità ed influenze, che intessono la materia di una riscrittura:

«This book proposes a model of literary appropriation that I call the «global kaleidoscope.» [...] Each rereading and rewriting is created in active dialogue with a diverse array of readings that precede and surround it. Contextual factors help condition both the way an Arab appropriator receives and interprets *Hamlet* and, later, the shape of the new version he or she ultimately produces. [...] The appropriator is free to choose his or her influences, but only from the options made available by the kaleidoscope configuration of the day. (It is similar to the way we speak of a musical group's «influences»: there is a sense of freely choosing, albeit from a limited sphere of options, what to be influenced by.) After forming a coherent idea of the received text, the appropriator must decide whether and how to redeploy it for an artistic and/or polemical purpose: poetic meditation, literal reproduction, political allegory, parody, quotation or allusion, or sloganization. This is another moment of free decision within a limited sphere of options. The new interpretation cannot be wholly arbitrary but is conditioned partly by the

⁴⁴⁶ R. Fardon, *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, Routledge, 1995, p. 5.

surrounding conversations about art, culture, politics, and, of course, Shakespeare. So while open to imaginative play, the choice is also circumscribed by audience considerations: what would make sense lexically, resonate culturally, and pay off politically. Each generation's reception and reinterpretation then becomes part of the kaleidoscope for the generation that follows».⁴⁴⁷

Una volta scelte, nel *range* limitato delle possibilità, le «influenze» di riferimento della riscrittura, è il momento di una seconda, e condizionata scelta: quale sia l'intento della stessa, il suo motivo principe. L'analisi che verrà condotta poi in questo senso metterà quindi sullo stesso piano critico il territorio di riferimento dell'autore, i movimenti d'arte contemporanea, la situazione politica così, come, Shakespeare stesso. Portando, nelle parole dell'autore, ad un superamento delle varie dicotomie che hanno animato il dibattito scientifico in merito:

«Recognizing this global kaleidoscope does not lead to any predictive claims about the purpose of rewriting a respected literary work or the direction such a rewriting might take. Instead, its main virtue is to provide a method (a set of questions) through which to consider the individual appropriator's political, artistic, and philosophical situation and concerns. In particular, it draws attention to the great variety of actual sources through which an appropriator acquires a «source» text. It points out that every rewriting occurs in dialogue with a wide range of competing interpretations and with the «horizon of expectations» of the rewriter's own audience. Thus this approach can help us extricate studies of literary appropriation from the vexed and self-reproducing dichotomy variously termed dominant/subversive, original/rewriting, Empire/colony, centre/periphery, and West/East».⁴⁴⁸

Per questo motivo, l'analisi si avvale di una gamma molteplice di riferimenti nello studio dello spettacolo: il rapporto tra la creazione, il suo territorio e il momento politico che vive, ovvero il suo valore testimoniale; il testo del *Riccardo III* shakespeariano e la sua reinterpretazione «evasiva» alla luce del contesto di riferimento; il corpo come soglia tra controllo biopolitico e potenza desiderante; la drammaturgia della luce come metafora del rapporto col potere; per arrivare, infine, a tentare una conclusione che racchiuda tutti questi elementi.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁴⁸ *Ivi*.

II. 4 La testimonianza: storia della patria famiglia.

La struttura della *faible réelle* è intessuta a partire da una prima e determinante metafora : il territorio della casa e la famiglia come figure a rappresentare il Paese ed il suo governo.

La società tunisina è infatti ancora, ad oggi, potentemente ancorata al modello della famiglia allargata, dove il tessuto sociale si regola e intesse a partire da rapporti di parentela.

Una società di origine matriarcale, forte della contaminazione con la cultura berbera, cultura della madre terra, che vive il potere e controllo della madre all'interno delle mura domestiche, e la gestione del potere affidata storicamente ad un patriarcato estremamente gerarchico e machista.

Ma anche, la famiglia come insieme che contiene la differenza, senza che questa possa costituire un problema identitario, di appartenenza. Come spiega Rabii Brahim:

«R.B. : Pourquoi une famille. C'est le petit modèle, le noyau de chaque citoyen, la question identitaire : l'identité qui se pose aujourd'hui c'est que on a des gens qui sont venus d'ailleurs pour imposer un système qu'on le connaît pas, même il se manifeste dans les rues avec des costumes qui c'est pas à nous ; c'est afghan. Des autres par exemples avec le dreadlocks, des piercings, tatouage, on est pas habitués à ça. Un truc punk, avec les têtes de mort par tout, c'est pas morale, mais c'est la société. C'est pas un jugement, mais c'est pour dire que cet mac là c'est tunisien : l'afghan et le punk, son tunisiens. C'est quoi mon problème avec toi ? C'est ton choix. Le personnage de Assem qui vient d'ailleurs, et il est idéologiquement formé, il a des croyances islamistes, j'ai pas des problèmes avec ça. Même si je suis quelqu'un qui finit son travail, je passe au bar pour bière une bière, pour être beurré tous les jours, je n'ai pas des problèmes avec ce gens là- c'est le personnage de Rabii. Même Sahbi, qui tiens l'argent de la famille, donc le modèle économique nationaliste, plus ou moins RCD, c'est ton choix politique. Pourquoi famille ? Parce que tous ce qu'on voit maintenant dans la Tunisie, les conflits, d'extrême gauche, d'extrême droite, l'islamiste, le jihadiste, l'anarchique, communiste, l'indifférent, sont tous tunisiens. C'est une famille. Si tu penses que ta voie ça doit être pour toute la Tunisie, non. Je suis différent. On se peut comprendre. Qu'est-ce que nous réunis c'est la cause de la lutte pour l'avoir : le disjoncteur de l'électricité et vivre dans la lumière, tout le monde, et c'est à nous de le faire. C'est ça la famille. Donc c'est la loi, c'est la Constitution. Tu veux le mettre sur la Constitution le truc *haram*, pour dire que c'est pour tous, comme ça le reste ils vont être jugés, parce que c'est devenu la loi. C'est pas ça, c'est à moi de choisir, d'avoir la liberté. Mais aussi, est-ce que cette société peut être communiste ? Non, par tous les facteurs, économiques, sociales, culturelles, religieux. Pour dire que il y a des différentes marges de communication et de négociation. Donc cette famille est la société elle ne doit construire une nouvelle dictature, comment le faire : montrant le chiant anciennes, dans les spectacles, le langage corporelle qui nous présente une image. Et tu présentes dans une famille c'est comme on dit : c'est ton frère, son tous tes frères- c'est jouer avec la psychologie du spectateur, parce que *hujja* (frère) pour nous c'est sacré, et alors comment deux frères il font comme ça, si c'était

vraiment mon frère il ferait pas ça. Et il y a à Tunis des familles ou un est toujours beurré et l'autre religieuses, mais sont frères, il peut pas le tuer. Mais si c'est un autre, peut être. Alors c'est pour ça, la choix d'une famille».⁴⁴⁹

A partire da questa prima metafora quindi, discendono tutti i caratteri rappresentati dai personaggi, interlacciati tra loro a partire dal territorio che li accomuna e che li ha generati: la coppia genitoriale. Come sostengono Rabii Brahim e Assem Betthouami, il lavoro prende le prime mosse a partire dalla definizione di una matrice: il padre despota che viene a mancare, con un evidente riferimento alla caduta del regime di Ben Alì del 14 gennaio 2011, e l'anziana madre (terra) che si ritrova, nonostante le sofferenze patite col padre, a cercare di gestire i molti e diversi figli che ha generato e che ora, si contendono il potere:

«R. B.: [...] L'idée c'était plus ou moins déclenché – ça c'est pas dans le spectacle, mais dans tout le processus d'écriture : on a commencé avec l'idée de la mort du père, et du retour de l'autre frère qui était à l'étranger parce que il avait des idées idéologiques islamique, après la mort du père le rôle de Sahbi c'était comme une copie de son père, de son système. [...] Et il y a le personnage de la mère qui est le terrain qui réunit tout les frères, c'est la nature de ces individus, d'ou ils viennent eux. Le liens entre tout c'est la mère, pour dire aussi que cette terre qui nous réunis tous».⁴⁵⁰

Da questo territorio, la madre terra consumata, vessata dai molti anni di dittatura, discendono le molteplici anime che popolano la Tunisia post rivoluzionaria e che oggi si confrontano, spesso violentemente, per accedere al potere, al nuovo governo della casa. Nelle parole di Assem Betthouami, i motivi centrali motori del lavoro:

«A.B : Pour moi en fait l'état du Pays après le 14 janvier c'est la possibilité de la liberté d'expression qui pousse l'artiste à parler à propos du sujet qui c'était un peu camouflé, comme traiter la dictature, et avec ça c'est la bonne façon de revivre l'ancien dans un model en fait nouveau, 2013, et de faire revivre une pièce comme Richard III qui parle de la dictature entre chacun de nous qui né avec, dans la famille, dans un noyau de la société et de le faire monter pour expliquer au gens qui ça peut rÈpÈter, que la dictature ça peut naître à cause de gens et de la société elle même, et donc comment s'exprimer comme citoyen. C'est sont le ligne qui poussait cet group de travail à travailler sur *Richard III* et pas sur un autre texte, en faite».⁴⁵¹

La madre terra è infatti incarnata in un personaggio, quello di Fatima, non pacificato, ma assolutamente contraddittorio, e non caratterizzato solo da qualità, ma al contrario ricca di difetti: se infatti la vediamo entrare in scena, nel prologo, portata in spalla come

⁴⁴⁹ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. pp.336 – 337.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 325.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 324.

una regina e vestita del bianco abito tradizionale delle donne berbere – vestito arioso, che lascia scoperto viso e spalle, simbolico del rapporto con la terra e di una cultura, e quindi di una matrice generatrice, che è pre islamica- intonando un canto tradizionale, è a partire dalla prima scena dello spettacolo, nelle parole del figlio maggiore Sahbi, che viene esplicitato il suo problema.

«**Nabila:** Sahbi! Mio fratello è stato fatto sparire.

Sahbi: È stato fatto fuori dal quadro elettrico... taglia i suoi fili che ancora ti manipolano.

Nabila: ...quello che mi manipola sono delle immagini così vive... A volte, le vedevo in sogno mentre altre volte le vedevo davanti a me...

Sahbi: È per questa ragione che tua madre è diventata anziana, ammalata, è stata rovinata! C'è chi è immigrato e diventato debole. C'è chi è sempre attaccato alla bottiglia e si isola dal mondo, e chi abita nelle cantine come un serpente. Vai a riposarti. Stai attenta e non tornare mai più in cantina! »⁴⁵²

I fili di potere, che a partire dal quadro elettrico, tirano Nabila, la figlia veggente, in cantina manifestandosi in fantasmi e visioni, hanno fatto ammalare, invecchiare, marcire la anziana donna, che infatti viene interpretata dall'attrice come una vecchia malata, lamentosa e violenta. Ovvero gli anni di dittatura del padre hanno cambiato questa donna, e questa terra, rendendola teatro di violenza e vessazioni: Fatima è infatti molto dura, e spesso ai limiti del sadismo, con i propri figli, come la Tunisia, paese molto amato dai propri cittadini, ma che per lungo tempo li ha repressi con violenza. Nella seconda scena, dopo il confronto tra Rabii e Sameh, già gestito violentemente dall'intervento di Sahbi, Fatima entra alla fine e, al saluto del figlio, risponde con un sonoro schiaffo che lo lascia a terra: Rabii è, tra i figli, l'alcolizzato, ovvero il disperato, il senza speranza, che si vede, dopo un primo entusiasmo dettato dalla Rivoluzione, schiacciato sotto il peso della paura e del ritorno di un governo apparentemente democratico, ma che continuamente ne reprime i sogni. Come sostiene Rabii Brahim nell'intervista:

«Un autre exemple de la société c'était quelqu'un qui est désespéré, qui se trouve parmi les morts, à l'obitoire, la chambre froide ou on mit les cadavres, et qui est à un certain moment, il rêvait, après la mort du père, il y a rencontré une jeune fille, ils se sont mariés, ils sont rêvés d'avoir un enfant, donc d'avoir un avenir, et Sahbi il a mis dans le frigo, il a mis dans la chambre froide, et il a arrêté tous ses espoirs, donc même d'avoir un enfant, la rêve d'avoir un avenir, il se sent incapable de le

⁴⁵² F. Ghazel, *Richard III – Cort Circuit*, op. cit. pp. 284 -285.

faire, avec cet fille, Sameh, qui cherche toujours à avoir cet bébé, à avoir cet avenir, à avoir cet espoir et même elle commence d'imaginer d'avoir déjà cet enfant, qu'elle est incite, et qu'elle va avoir un enfant».⁴⁵³

Entusiasmo che si esprime quindi nella *fabula* nell'incontro e successivo matrimonio con Sameh: l'idea di costruire un avvenire, un futuro migliore, è incarnato nel desiderio di Sameh di avere un figlio, di generare nuova speranza. Rabii e Sameh sono dunque l'incarnazione di quella parte della popolazione che non si fa protagonista diretta del cambiamento, ma che vi partecipa cautamente, restandone ai margini, e che quando ad un potere repressivo se ne sostituisce, immediatamente, un altro, resta schiacciata nell'impotenza del non avere voce. Sarà sempre Fatima a reprimere la loro speranza, dichiarando che suo figlio Rabii è sterile, come a dire che il desiderio di costruire un nuovo futuro per il Paese non solo non è possibile, ma, ancor peggio, pericoloso per la sopravvivenza stessa della nazione.

Nella scena dodicesima, infatti, intimidirà Sameh, minacciandola di un futuro disastro a venire, se partorirà suo figlio, il futuro:

«**Fatima** : Devi abortirlo... prima che la casa cada su di noi...

Sameh : La casa cadrà sulle vostre teste... e io non abortirò mio figlio... Ero incinta e ho abortito... Ho sopportato tanto e non ho fatto nulla.... Ho sognato e ho lasciato che mi faceste dimenticare il mio sogno, involontariamente... Questo bambino non lo abortirò mai più.

Fatima : Vuoi che cada la casa, Sameh ???

La casa che ti ha protetto... la casa che ti ha accolto... Questa casa l'ho costruita con il mio sangue e le mie lacrime... L'ho fatta crescere pietra dopo pietra ... Io, invece, ero affamata... raffreddata... a piedi nudi... Sameh, la casa non cadrà... E chi la tocca... lo mangio con i miei denti.... Lo impicco dalle sue ciglia... Lo brucio con il fuoco !!! E la casa non cadrà.

Sameh : La tua casa è un grande prigione... Ognuno si è chiuso dentro una cella... La paura nella quale ti ha fatto vivere tuo marito... l'hai trasmessa ai tuoi figli... Io non abortirò mio figlio... Lui che è dentro la mia pancia vedrà la vita... Crescerà... Vivrà... E sicuramente aprirà i suoi occhi alla luce».⁴⁵⁴

La paura di un cambiamento che possa radicalmente cambiare il Paese, si esprime, nelle parole di Fatima, nell'immagine della casa il cui tetto rischia di cadere sulle teste della famiglia intera.

⁴⁵³ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. pp. 325- 326.

⁴⁵⁴ F. Ghazel, *Richard III – Cort Circuit*, op. cit. p. 308.

La risposta di Sameh, per contro, racconta di come la dittatura del padre, del vecchio e decaduto presidente Ben Alì, non sia finita, ma al contrario, impressa a strette maglie nel DNA del Paese e dei suoi cittadini. A cui Fatima risponde con la storia del povero vecchio e dell'alluvione. L'ulteriore risposta di Fatima, la versione *dark* dell'Arca di Noé, racconta di un popolo fratricida, che sembra riunirsi nel momento dell'urgenza, l'alluvione della Rivoluzione, ma poi, una volta superato l'ostacolo, diventata teatro di violenza tra fratelli, tra concittadini, dove ognuno pensa alla realizzazione del proprio progetto personale. Progetti politici diversi, apparentemente contrastanti seppur, in fondo, convergenti: la scena quarta esprime questa relazione nell'incontro tra Fatima ed il figlio Assem, appena rientrato in patria dall'estero, ovvero il rapporto con questa nuova corrente di Islam politico che, per anni repressa dal regime di Ben Alì con la prigionia, la tortura e l'esilio, ad oggi concorre al governo del Paese.

È infatti con rabbia che Fatima parla ad Assem, ricordandogli della sua assenza quando lei stessa pativa la tortura del padre dittatore: il riferimento molto chiaro va ad *Ennahda*, partito di maggioranza nelle prime ed uniche elezioni post rivoluzionarie del 23 ottobre 2011, volte a costituire la Assemblea Costituente, ed al suo rapporto ambiguo con i movimenti dell'Islam politico radicale, come ad esempio *Ans Al Sharia*, segnati da un certo lassismo e sottile e sotterraneo accordo. Il leader di *Ennahda*, Rachid Ghannouchi, è stato infatti esiliato in Inghilterra durante il governo di Ben Alì, per poi rientrare in patria agli albori della Rivoluzione, con un partito composto e diviso tra una parte politica liberal-democratica ed un'altra più vicina all'Islam politico radicale.

Come sostiene Santiago Alba Rico, giornalista ed intellettuale residente a Tunisi, che si occupa di politica interna tunisina da più di 15 anni, in un'intervista da me curata il 30 ottobre 2013:

«*Ennahda* è un partito pragmatico, molto pragmatico, e anche diviso, al contrario di altri partiti che non sanno gestire bene le proprie divisioni interne, questo è un partito molto disciplinato, molto ben organizzato, con una lunga storia dietro di clandestinità, allora è molto disciplinato, ma dentro ci sono delle divisioni: c'è un settore molto più vicino al salafismo e un altro al liberalismo democratico».⁴⁵⁵

Fatima insinua infatti l'astuzia politica del figlio, che una volta caduto il regime, rientra in patria con l'intento di prendere il potere, fingendo di avere a cuore le sorti del proprio popolo, i propri fratelli:

⁴⁵⁵ Intervista a Santiago Alba Rico, Tunisi, 30/10/2013, op. cit. p. 342.

«**Fatima:** Assem! Sei furbo ti conosco bene...furbo...maligno, ti conosco bene...ritorni dopo tanti anni per chiedermi dei tuoi fratelli??? Guarda te stesso, torni dopo tanto tempo e non mi porti niente...ti ho dimenticato da così tanto...

Assem: Mamma basta non mi torturare così...

Una scena di tortura: i cagoules malmenano Assem.

Fatima: Assem! Sei scappato... che nessuno oggi mi parli della tortura!...Io conosco bene la tortura...l'ho vissuta...vostro padre mi ha torturato, non mi ha rispettato... mi ha fatto male e mi ha lasciato pelle e ossa, ma io per caso vi ho lasciato qui e sono andata via??? Sono stato come una chiocchia e mi sono avvicinata a voi, ad uno ad uno ...avevo paura di voi e per voi...avevo paura che uno dei miei figli fosse brutto...[...] Assem! Figlio mio, sono stanca...non posso più aiutarvi nel futuro...non sono stata rispettata...vi ho dimenticato...ho dimenticato i vostri nomi...la luce, la gioia dei vostri occhi...sono diventata anziana...brutta...inutile...secca... ed i miei capelli sono diventati bianchi...sono caduti i miei denti...e le mie spalle... le mie gambe sono diventate pesanti...Assem! avrei voluto non partorirvi... [...] Eeeh quanto vi odio siete una famiglia numerosa...vaffanculo a me quanti figli ho partorito, non ho imparato niente da me stessa, partorire e partorire figli...sono una donna sensibile...Assem! Vai a cercare un posto per mettere la tua valigia mentre chiamo i tuoi fratelli...non dimenticarti di spegnere la luce».⁴⁵⁶

In un crescendo violento, Fatima denuncia l'arte di approfittatore di Assem, per poi pentirsi di aver messo al mondo tutti i suoi diversi figli: come a dire che anche se durante la dittatura il Paese è andato letteralmente in rovina, quello che si presenta, oggi, come progetto politico per un futuro, e soprattutto la divisione che regna tra i diversi progetti di società in Tunisia, porteranno ad una rovina ancora maggiore.

I due rappresentanti dei diversi progetti politici, e di società, che lottano sul *battleground*⁴⁵⁷ dello spazio pubblico, o domestico nello spettacolo, sono infatti Assem e Sahbi: il secondo è il maggiore dei fratelli, che si fa erede prediletto del progetto paterno, di cui vuole mantenere il sistema, ovvero nella pièce, l'oscurità che domina nella casa. Sahbi, già in apertura dello spettacolo, è l'incarnazione del potere repressivo del dittatore: nel prologo, è al centro, ed ogni suo movimento fa ruotare e spostare gli altri personaggi della pièce. La sua capacità repressiva si esprime in ogni scena dello spettacolo dedicata alla famiglia: nella prima scena lo vediamo riprendere Nabila, per essere entrata nella cantina dove risiede il quadro elettrico, sul quale lui solo deve avere controllo, come, prima di lui, il padre. Il controllo del sistema elettrico è infatti l'altra

⁴⁵⁶ F. Ghazel, *Richard III – Cort Circuit*, op. cit. pp. 291- 292.

⁴⁵⁷ Concetto mutuato da C. Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, ART&RESEARCH, Volume 1. No. 2. Summer 2007.

grande metafora dello spettacolo, a significare il controllo del potere, della gestione politica, del governo della casa – patria. Come ben evidenziato nell'intervista da Rabii Brahim, Sahbi incarna:

« Une continuité de cet dictature du père : il avait cet pouvoir de remettre cette maison quand il veut dans la lumière et quand il veut dans le noir, à partir de le disjoncteur de l'électricité. Comme ça quand il veut il mette sa famille dans le noir, quand il veut il la mette dans la lumière. C'est par rapport à ce qui il veut. Et l'autre frère, Assem, il reviens à la maison avec une autre système, avec une nouvelle force : un nouveau disjoncteur qui travaille avec l'énergie solaire- ça veut dire la nature, ça veut dire plus au moins les forces comme Dieu».⁴⁵⁸

Lo scontro che si articola in tutto lo spettacolo è infatti a partire dalla volontà di conservazione o cambiamento del sistema, vale a dire sia del controllo sull'oscurità che dalla possibilità di visione, di rendere chiara e visibile la verità: Sahbi cerca, nei confronti di ognuno dei fratelli, di mantenere il controllo assoluto sulla casa e di conservare gli antichi equilibri di potere, senza che si possa esprimere una possibilità altra.

Assem, per contro, è rientrato in patria, come annuncerà nella scena settima dedicata al dialogo tra i due, per proporre al fratello maggiore un nuovo e più efficiente sistema elettrico, che funziona ad energia solare, ovvero un sistema di governo teologico, in rapporto diretto con la religione. Uno scontro, che nello spettacolo si rivelerà un sottile accordo, tra le due forze politiche maggiori del Paese in questi ultimi due anni di transizione democratica: il partito *Nidaa Tounes*, creato il 20 aprile 2012 da Béji Caïd Essebsi, uomo di fiducia aderente al primo RCD, il partito del presidente della Tunisia Indipendente, Habib Bourghiba, e poi persona di riferimento nel panorama politico anche negli anni del governo di Ben Alì, sebbene un rapporto meno stretto lo legasse al secondo presidente, e dittatore; e il già menzionato partito di maggioranza, *Ennahda*.

Sahbi è infatti incarnazione di una linea di continuità col passato dittatoriale, ovvero con un partito, come *Nidaa Tounes* che vede tra i suoi aderenti molti politici appartenenti fino al 2011 all'RCD, di cui condividono il progetto politico nazionalista e liberale e, soprattutto, i legami con i vecchi quadri del potere burocratico e ministeriale, mai epurati fino ad oggi grazie ad un mai realizzato progetto di «giustizia transizionale».

Anche se formalmente i due partiti si trovano a confrontarsi come maggioranza ed opposizione nell'attuale governo di transizione, soprattutto alla luce degli ultimi avvenimenti politici del Paese, si intuisce un accordo sotterraneo tra le due forze, che di

⁴⁵⁸ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. p. 326.

fatto condividono uno stesso progetto economico liberista. Come sostiene ancora Santiago Alba Rico si rischia, nella Tunisia della transizione democratica, un «colpo di Stato morbido», che garantisca la stabilità del Paese, grazie all'alleanza di tutte le forze maggioritarie del Paese, anche se in apparente conflitto:

«Qui (a Tunisi, *ndr*) l'altro ieri (28.10.2013) sia Essebsi che Ghannouci si sono riuniti con l'ambasciatore americano, e gli Stati Uniti e l'Unione Europea sono molto interessati alla stabilità della Tunisia; in Egitto non hanno altra alternativa che accettare questo colpo di Stato perché hanno dovuto sempre negoziare con un esercito che garantisce la stabilità nella zona, gli accordi di Camp Davis con Israele, così. E invece qui sono ancora interessati a tenere questa democrazia fragile fra virgolette e alla fine io penso che stanno facendo pressioni per mettere d'accordo *Nidaa Tounes* con *Ennahda*, per fare una coalizione di governo o comunque per metterli d'accordo per accettarsi e, come dire, negoziare i punti basilari del nuovo stato Tunisino, per quanto riguarda l'economia- perché hanno lo stesso progetto economico- e per quanto riguarda il terrorismo e l'immigrazione, che sono le cose (economia, terrorismo e immigrazione), che sono negli interessi dell'Unione Europea e dell'Occidente, e allora se arrivano a mettere d'accordo *Nidaa Tounes* ed *Ennahda* sono a posto. Altrimenti se un colpo di stato garantisce un po' di stabilità e di sicurezza, economia neoliberale, va bene.. »⁴⁵⁹

Questa dialettica tra i due poteri è ben espressa nella sopra citata scena settima, dove Assem e Sahbi si ritrovano soli in scena: in un dialogo segnato dall'ipocrisia e dalla convenienza, si articola il braccio di ferro tra i due, che tra minacce e rivelazioni del passato, arriverà ad un compromesso.

Il dialogo inizia infatti con i toni apparenti di un confronto quotidiano, per adentrarsi da subito nelle linee di conflitto che reggono il rapporto tra i due: l'immorale compravendita del regime di Ben Alì, che grazie al commercio con l'Occidente, di beni e persone (forte il riferimento all'immigrazione), ha prostituito la moralità del Paese, evirando l'opposizione «etica» di matrice islamica, da sempre repressa dalla dittatura. Qui il rimando sottile è ai movimenti islamici radicali, ed all'ingresso di armi che è stato possibile, in Tunisia, per tutto il corso del 2012 grazie ad una mancanza di controllo delle frontiere: Assem incarna quindi il progetto a due facce di *Ennahda*, che da un lato è interessata a prendere il potere istituzionale e, dall'altro, alimentando la forza dei movimenti islamici, ne incoraggia la strategia terroristica, che ha portato a svariati attacchi sia ad artisti, che a politici e giornalisti durante il corso di tutto il 2012, culminato, nel 2013, in due assassini politici di leader dell'opposizione del partito di sinistra: il *Front Populaire* di Chokri Belaid e Mohamed Brahimi. Questa sottile «convergenza strategica» è ben sottolineata nelle parole di Alba Santiago Rico:

⁴⁵⁹ Intervista a Santiago Alba Rico, op. cit. p. 341.

«Certo, penso anche che (*Ennahda*, ndr) abbia giocato un doppio gioco non soltanto perché era divisa ma perché tutti lo fanno, tutti i partiti lo hanno fatto: la sinistra fa il gioco della Rivoluzione e allo stesso tempo fa quest'alleanza con *Nidaa Tounes* che è la destra dell'*ancien regime*. Allora ha giocato un doppio gioco: ha giocato il gioco della democrazia e ha giocato allo stesso tempo questo gioco nell'ombra di stabilire dei contatti, che aveva anche prima, coi salafiti. Dopo l'ambasciata americana (*l'attacco alle ambasciate americane del 14/09/2012 da parte di gruppi radicali islamici*, ndr), sotto la pressione degli Stati Uniti, ha dovuto iniziare a cambiare questo gioco, e poi dopo gli assassini di Chokri Belaïd e di Mohamed Brahimi, soprattutto quest'ultimo, che è stato contemporaneo al colpo di stato in Egitto (25/07/2013, *Festa della Repubblica tunisina*, ndr), ha capito che doveva assolutamente, se voleva tenere il potere, non provocare un colpo di Stato, doveva assolutamente cambiare politica: ma questo è sempre così. Se tu fai così, allo stesso tempo i salafiti stessi cambiano, parliamo di *Ans al Shaaria*, cambiano anche loro strategia, che passa per attaccare *Ennahda*, la stabilità del governo e questa è una strategia convergente con la strategia dell'opposizione della destra liberale di questo Paese, che vuole assolutamente provocare un colpo di Stato».⁴⁶⁰

Nella scena, ad evidenziare la progressiva perdita di potere di Sahbi, una decisiva presenza, che segna per tutta la pièce il potere manipolatorio del fratello maggiore, e non solo: la presenza del *cagoule*, l'uomo in passamontagna, che smette di eseguire gli ordini di Sahbi ed inizia a seguire le indicazioni di Assem.

La presenza di questo «terzo asse drammaturgico», come visto, è fondante, in tutta la pièce: nelle parole di Assem Betthouami e Rabii Brahimi, i *cagoules* sono l'espressione della pervasività del controllo poliziesco, sia durante la dittatura di Ben Alì – dove il Ministero degli Interni è sempre stato espressione della totale dominazione repressiva di governo- sia negli anni della transizione democratica, dove, di fatto, l'intero corpo di polizia è rimasto lo stesso, e una certa dinamica repressiva si è instillata nelle abitudini cittadine:

«A.B.: Le choix par rapport à ces cagoules, c'est du un peu à la Révolution, c'est du un peu au Ministère de l'Intérieur, c'est du surtout au Ministère de l'Intérieur parce que c'était cet Ministère qui était vraiment la côté la plus claire par rapport à la gestion du pouvoir dans l'époque de Ben Alì. Le Ministère de l'Intérieur c'était le plus dominant, en fait. Le plus dominant sur toute une société : il y avait des gens qui sont pris de chez eux pour les amener au prison à de causes indéfinies grâce à des policiers et des cagoules. Alors pour représenter de cette façon des policiers, on a choisi le costume de cagoule pour représenter cette chose qui manipule tout... [...] Alors pour dire qu'il y avait quelque chose de plus fort que la volonté de personnages, elle mêmes».⁴⁶¹

Il riferimento al Ministero degli Interni di Ben Alì è quindi assolutamente chiaro, ma ciò che inquieta ancor di più ed anima la scelta di impennare grande parte del lavoro sulla

⁴⁶⁰ Intervista a Santiago Alba Rico, op. cit. p. 342.

⁴⁶¹ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahimi, op. cit. p. 327.

manipolazione dei *cagoules* è la continuità di un certo sistema di controllo poliziesco, che si incarna sia nella nuova Tunisia della transizione democratica, a livello istituzionale e politico, sia nell'abitudine consolidata nella vita quotidiana dei cittadini, che, ieri come oggi, si sono trovati, spesso, a sostenere il sistema di controllo, talvolta facendone parte. Continua infatti Assem Betthouami:

«Alors l'objectif qui on est en train de viser sont vraiment le cagoules qui sont en train de nous décider la vie, vraiment. C'est qui ? Il faut qu'il l'enlève (*le cagoule*) pour qu'on puisse le connaître, le voir, ou il faut croiser bien pour le savoir, et les faire arrêter pour ne pas construire un autre dictature. Si on faisait chaque fois la reproduction historique de chaque dictature, comme *Richard III*, aujourd'hui- avant c'était Ben Ali, et maintenant c'est Ghannouci, qui est en train de faire la reproduction de cette dictature, en fait ? Les cagoules. Est-ce que le cagoules ils avaient une partie de chaque citoyen entre nous ? Une cagoule tu le porte, il n'est pas vrai, pas vrai dans le sens de tout ce qu'il est en train de faire dans sa vie quotidienne, pas vrai avec les gens qu'il connaît, pas vrai avec son entourage, et alors y avait un *Richard III* entre nous, il y avait l'atteinte d'être le plus fort. Il y avait quelque chose du noir qui était en train de nous faire pousser et qui est en train de faire bouger le tout, dans ce territoire tunisiens ou dans tout le monde».⁴⁶²

Non solo, ma, aggiunge Rabii Brahim, la sensazione di una manipolazione politica che non è attuata unicamente grazie a delle forze interne, per quanto oscure, ma che si connette ad una strategia internazionale, come delineata poco sopra anche dal giornalista Santiago Alba Rico, che preme perché vi sia una certa continuità tra il sistema precedente e l'attuale, perché possano essere portati a compimento ed evoluzione affari e compromessi politici :

«R.B. : Et aussi pour dire que on est pas seules à décider. Aussi il y a des forces extérieures : on ne dit pas seulement dans cette famille, ou *Richard III* même, il Était pas seul à construire une dictature. Tout au tour de ça, il y a des forces mondiales : on est dans une grande société internationale, qui décide plus ou moins, par exemple, qui a son rôle dans ce qui se passe ici, en Tunisie. Que nous on le ne connaisse pas, même il y a des gens dans le pouvoir qui connaissent même pas qui il y a derrière ces forces, qui pousse à exécuter une telle politique».⁴⁶³

Non a caso, quindi, è il personaggio di Sahbi che per la maggior parte delle scene controlla o viene aiutato dall'intervento dei *cagoules* ; e sono loro a farsi collante per la fusione tra i due assi, dove anche nella trama shakespeariana Sahbi incarna *Richard III*, il dittatore. Una dettagliata descrizione di questo rapporto nelle parole di Assem Betthouami :

⁴⁶² *Ibidem*, p. 328.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 327.

«A. B. : [...] Le lien c'est le câble, à travers du noir, ça fait sortir les cagoules pour jouer des scènes en faites réelles- c'est eux qui manipulent les scènes réelles- et ça fait sortir de cagoules pour jouer *Richard III* : c'est eux qui participent dans le jeu, c'est eux qui a faveur d'eux ils sortissent des personnages, il sort *Richard III*, il sort un Ministre, il sort un reine, c'est du à ces cagoules là. En *Richard III* alors, ils sont des personnages, pour jouer sur son terrain, c'est le noir, et dans la faible réelle ils sont là mais ils prennent la place des manipulateurs par rapport à des gens réelles, les personnages : Assem, Rabii, Sahbi, Sameh, Fatma, Nabila, Khaled...ils manipulent tout.»⁴⁶⁴

A cercare di intervenire per rompere il finto scontro tra i due poteri forti di Assem e Sahbi, c'è il personaggio di Khaled, alleato e spesso accompagnato dalla sorella «veggente» Nabila. Khaled è un giovane colto, che ha potuto studiare, ma che è costantemente disoccupato, soprattutto a causa della grande attività che lo impegna quotidianamente: cercare di riparare l'interruttore. Il personaggio viene così descritto da Rabii Brahim:

« [...] Entre le deux (*frères, Assem e Sahbi, ndr*) il y a Khaled, qui voit qu'il y a un problème dans cet système dans la maison, il y a un problème donc il cherche toujours à réparer le système électrique- pour dire qu'il est un jeun qui a fait ses études et tout ça, il se trouve en chômage et il s'occupe de réparer le système, le faire marcher».⁴⁶⁵

Il personaggio incarna quindi quella parte giovane della popolazione, che ha animato la Rivoluzione del 2011, e che, ad oggi, si ritrova tagliata fuori dal dibattito politico istituzionale, in cui non ha alcun rappresentante. La solitudine del personaggio è sintomatica della divisione che regna sulle voci dissidenti in questo momento di transizione, che, dopo l'unione che ha portato alla caduta del regime, si trova dispersa in una molteplicità spesso antagonista, come rileva anche nella sua analisi sulla attuale situazione politica Santiago Alba Rico:

« [...] Questi giovani rivoluzionari sono stati tagliati fuori completamente, come il popolo voglio dire, la gente che ha fatto la Rivoluzione, che non sono neanche questi artisti, e neanche questi blogger, ma a Sidi Bouzid, a Kasserine, tutta questa gente che ormai ha paura, con una situazione sociale ed economica devastante, ancora peggio di prima, ed è questo che mi preoccupa».⁴⁶⁶

Khaled è infatti l'unico personaggio, per tutta la durata dello spettacolo, a opporsi strenuamente al potere di Sahbi: nella terza scena, che lo introduce al pubblico,

⁴⁶⁴ Ibidem, pp. 327- 328.

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 325.

⁴⁶⁶ Intervista a Santiago Alba Rico, op. cit. p. 341.

esplicita il suo progetto di resistenza a Sahbi parlando con Rabii, che, come visto, incarna invece quella parte di popolazione che ha sostenuto la Rivoluzione, ma che oggi ha paura e si sottomette alle nuove forme di potere.

«**Rabii:** Ah.

Khaled: Rabii! Ti ho detto che mi sono fulminato e tu mi dici ah??? Rabii! per carità sono tuo fratello... Non dirmi solo ahhh...Ok Rabii tieni...

Khaled tocca Rabii con il suo piede e condivide con lui l'influenza dello shock elettrico. Il cagoule li divide.

Rabii: Khaled! Che è successo?

Khaled: Apparentemente ci siamo fulminati

Rabii: È mezzora che ti fulmini e che la corrente ti sbatte a destra e a manca, mi tocchi, mi passi sta roba, e mi fai sfumare due litri di Bukha dalla testa e poi mi dici: apparentemente?...Khaled! Non toccare più l'interruttore, lascia perdere sta storia della luce, esci, i tuoi diplomi hanno riempito la casa! Cerca un lavoro!

Khaled: Stai zitto...smettila...basta...sono le parole di tuo fratello Sahbi te l'ha insegnate e tu le hai imparate a memoria.

Rabii: Non sono le parole di Sahbi... sono le mie.

Khaled: No è il discorso di Sahbi...ma tu hai paura di lui...hai paura...Rabii! sei terrorizzato, molto terrorizzato da Sahbi... »⁴⁶⁷

Khaled cerca di convincere Rabii ad aiutarlo, cercando di contagiarlo con la corrente, il germe della sua continua resistenza al potere autoritario, che diventa quasi una malattia, una dipendenza, che, come teme Rabii, potrebbe portarlo alla morte. Rabii che è cosciente della malvagità di Sahbi, ma che ne è, come visto, completamente asservito. La scena si conclude infatti con un ironico saluto di Khaled al fratello maggiore, per tornare alla cantina proibita:

« **Rabii:** Non ho paura di Sahbi: due minuti fa lo stavo riempiendo di botte, ma Sameh mi ha fermato! E gli ho chiesto di andarsene a letto! So che Sahbi mi fa ubriacare...so che Sahbi ci ha fatto stare zitti...so che Sahbi ci ha affamato...so che Sahbi ci ha marginalizzato...so che Sahbi ci ha rubato tutto... (*il cagoule si attacca a Rabii e gli suggerisce il testo, che cambia drasticamente*) Che cos'ha fatto Sahbi, Khaled? è tuo fratello, ci ha educato...ci ha insegnato

⁴⁶⁷ M. Ghazel, *Richard III – Cort Circuit*, op. cit. p. 289.

tutto...ci ha dato da mangiare e da bere... e ci ha vestito...

Khaled: Sono tutti uguali.

Rabii: Sono tutti uguali?!...apri la bocca e parli? Dimentichi il bene che ti ha fatto tuo fratello.

Se non fosse per lui, come potresti avere i capelli gialli e gli occhi blu.

Khaled: Rabii! i miei capelli sono gialli ed i miei occhi sono blu a causa dello shock elettrico...Rabii! Cosa ti ha fatto Sahbi?

Rabii: Mi ha trovato un lavoro.

Khaled: Quale sarebbe questo lavoro?

Rabii: Agente di accoglienza.

Khaled: Dove?

Rabii: All'ospedale...

Khaled: Dove?

Rabii: All'obitorio...accolgo i clienti...li registro...li metto nei propri posti fino all'arrivo di chi prende il posto del vicino... tutti i morti mi rispettano, davvero...non c'è nessuno che mi dica nemmeno una parola! Nessuno mi guarda male! Ho ritrovato la mia dignità, con loro.

Khaled: Sei diventato come loro.

Rabii: Khaled, non ti avvicinare più all'interruttore, non importa se restiamo al buio, tuo fratello si è avvicinato troppo ed è morto. Ho paura, un giorno, tirerò la barella e ti troverò davanti a me, fulminato dalla corrente elettrica.

Khaled: Rabii! La corrente non può uccidermi. Tornerò in cantina e riparerò l'interruttore.

Saluta Sahbi. »⁴⁶⁸

Ma è con la sorella Nabila che Khaled condivide il piano di riparazione del sistema elettrico, ovvero il piano di resistenza al potere: la sorella veggente, che ha la capacità di vedere oltre l'apparenza, il marcio che permane, sotto l'apparente cambio di governo. Portandola con sé alla cantina, gli mostra le falle del sistema, in una allusiva metafora di colore:

«**Nabila :** Cos'è questo ?

Khaled : Ti ho detto che hai bisogno dell'elettricità ...

Nabila : Cosa vedi ?

Khaled : Il quadro di comando dell'interruttore, dai ! Lasciami a ripararlo....

Nabila : E questo cos'è?

Khaled : Un cavo scoperto.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 290.

[...]

Khaled : Ah ora, capisci l'elettricità!

Nabila : Tutti i cavi sono scoperti!

Khaled : E allora cosa parlo a fare ?!

Nabila : Questi, sul fondo, sono coperti.

Khaled : Ma non funzionano...

Nabila : Allora, non sono pericolosi ?

Khaled : Certo che sono pericolosi ... quello è l'interruttore, quello è il cavo blu, il cavo rosso è una possibile fase di rottura, il verde e il giallo ... sono i cavi di terra ... Nabila ! ecco il grande cavo ... devo seguirlo. »⁴⁶⁹

Il blu è infatti il colore del partito *Ennahda*, il rosso quello del *Front Populaire*, mentre verde e giallo sono i colori della bandiera *Amazight*, del popolo berbero, che da sempre si fa voce di una radicale opposizione ad ogni tipo di dominazione, a partire da quella coloniale.

Khaled sparisce, non a caso, alla presenza di Assem, intento come sempre a riparare l'interruttore- è l'unico fratello che non lo saluta e non lo incontrerà mai per tutta la pièce- a significare l'impossibile incontro tra l'opposizione dei giovani extra parlamentari con il partito di maggioranza, e le forze radicali islamiche. Sarà poi il primo ad essere ferito, nella *faible réelle* come in quella immaginaria, dai colpi di Richard – è lo stesso attore che interpreta Clarence assassinato in prigione- senza però mai smettere di cercare, con l'aiuto della sorella e della sua piccola torcia, di mettere le mani sul grande cavo.

Un ultimo ed ulteriore elemento svela il valore testimoniale della *faible réelle*: in un sottile procedimento metateatrale, infatti, i personaggi della famiglia portano gli stessi nomi degli attori che li interpretano, a evidenziare il rapporto tra la creazione dei personaggi e l'esperienza degli attori come cittadini. Nelle intenzioni del regista infatti esiste la volontà di sottolineare questo aspetto di vicinanza tra la creazione e l'esperienza degli artisti – cittadini che hanno creato lo spettacolo:

«A.B.: Mais en fait c'est l'idée du metteur en scène qui voulait tout les personnages avec les noms des acteurs pour dire que aujourd'hui c'est qu'on est en train de vivre, par rapport au parcours de la pièce, c'est un peu une copie collé de notre vie à nous : on est des citoyens, voilà, on est concerné, on est comme vous (*les*

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 294.

spectateurs, ndr) et on s'exprime, on est en train de faire quelque chose d'autre qui est copie collée par rapport à la vie quotidienne, il y avait un rapport».⁴⁷⁰

Il processo di creazione del primo asse drammaturgico è stato infatti caratterizzato da un lavoro di improvvisazione : i materiali che vanno a comporre i profili dei personaggi, le interazioni tra loro, e l'intreccio con la trama elisabettiana sono il frutto di un lavoro di elaborazione degli attori, che, a partire dalle proprie esperienze personali, hanno dato vita ad una prima interpretazione, che però non si avvale, come detto, del racconto diretto della realtà.

Seppur figli dell'esperienza degli attori in quanto cittadini tunisini che hanno largamente partecipato alla mobilitazione politica degli ultimi anni, la scelta operata si colloca, come visto fin ora, in un territorio metaforico, allusivo. Il carattere dei personaggi è infatti molto vicino alla realtà, ma è già trasposto in un codice altro, che si sposta dal territorio della testimonianza pura, per entrare in quello dell'invenzione. Questa prima «astrazione» è volta a mettere l'accento sull'universalità della storia, e dei personaggi, messi in scena, con lo scopo di avvicinare lo spettatore a qualcosa che possa riconoscere come proprio, ma, allo stesso tempo, non identico a sé.

L'intento del lavoro è infatti quello di poter avvicinare lo spettatore, dalle diverse appartenenze, per poi portarlo ad interrogarsi : aprire delle domande, che possano rendere evidente, grazie a questo gioco di rimandi e di specchi, la dinamica che ha reso possibile l'ascesa e la costruzione del potere, e la sua sottile linea di continuità, che si pone come una minaccia per il futuro del Paese.

Nelle parole di Assem Betthouami e Rabii Brahim :

«A.B. : Par rapport à toutes les scènes du spectacle, c'est vraiment chaque fois pousser le spectateur à s'interroger : s'interroger par rapport à l'état de chaque personnage et à l'état de Richard III qui chaque fois il est en train d'avoir des mains pour l'aider à avancer. C'est pour dire : « c'est toi qui a aidé Richard/ Ben Ali pour arriver au pouvoir, et c'est toi, et c'est toi, et c'est toi ! » alors il faut se demander par rapport à toi même, par rapport à chaque citoyen, comment il voit se territoire, sa notion du Pays, et la vie civile en générale. Comment il peut aider de ne pas avoir un autre Richard.

R.B. : Et aussi pour dire que dans chacun de nous il y a un Richard III. Il y a quelque part une dictature, un dictateur, dans chacun de nous. Donc si s'apparaître plus que ça doit être, ça va devenir la guerre, la faim, on va toujours faire naître des Richards III, on va toujours faire naître des dictateurs. Donc il faut tuer le dictateur, à partir de chacun de nous, pour ne pas construire des Richards III et des dictateurs».⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. pp. 333- 334.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 330.

II. 5 *L'evasione : Riccardo III nella Tunisia della transizione democratica.*

Il *Riccardo III* di William Shakespeare è, tra le tragedie del celebre drammaturgo inglese, tra le più rappresentate e riscritte nella storia teatrale mondiale.

Opera «giovanile», la cui scrittura la critica teatrale ha approssimativamente datato tra il 1591 e il 1594⁴⁷², la tragedia è subito posteriore alla trilogia di *Henry VI*, costituendo così con essa un percorso teatrale che fa suo oggetto principe la storia politica inglese, di poco precedente alla sua stesura. Come sottolinea Paolo Bertinetti infatti, la cogente attualità della pièce, che si attesta nella tradizione teatrale dell'epoca che fa della storia antica come coeva una grande fonte di ispirazione, la iscrive nella necessità del drammaturgo inglese di una «legittimazione della casa regnante», incarnata nella discendente di Re Enrico VII, Elisabetta, regina d'Inghilterra all'epoca della produzione shakespeariana.

Il protagonista della tragedia infatti, Re Riccardo III, è l'ultimo dei re che, a partire dalla ascesa di Enrico VI, furono gli efferati responsabili della sanguinosa «guerra delle due rose» tra i Lancaster e gli York, cui l'insediamento al trono del conte di Richmond, il Re Enrico VII, metterà fine, dando poi luce alla sua erede, la regina Elisabetta, grande amante del teatro e sostenitrice dell'operato di William Shakespeare.

Il carattere diabolicamente astuto e feroce di Riccardo III, che gli è valso l'immortalità di archetipo dell'uomo di potere malvagio e macchiavellico, è quindi dovuto al forte legame politico che l'opera intesse con il proprio tempo: la tragedia si iscrive infatti in una tradizione storiografica, e politica, che vuole tessere l'elogio della Regina e del suo governo, in una visione della Storia che si tinge di un carattere, nelle parole di Bertinetti, didattico:

«Il concetto di storia che avevano gli elisabettiani è assai lontano dal nostro: l'idea di storia come «grande maestra», ampiamente diffusa nel Rinascimento, si traduceva in una preoccupazione fondamentalmente didattica, che metteva in

⁴⁷² «Tra il 1597 e il 1622 vennero pubblicate sei edizioni di Richard III. [...] John Dover Wilson, che ne curò l'edizione per la Cambridge University Press (1954), riteneva che la trilogia fosse stata terminata entro la prima metà del 1592; nel periodo che va dal giugno di quell'anno alla fine del 1593, durante la chiusura dei teatri per l'imperversare della peste, Shakespeare avrebbe poi scritto Richard III, che sarebbe stato quindi rappresentato per la prima volta nel 1594. Antony Hammond, nell'edizione dell'«Arden Shakespeare» (1981), anticipa invece la stesura del primo ciclo di *histories* al 1590- 1591. [...] Comunque sia, è evidente che si tratta di un'opera scritta tra il 1591 e il 1594. [...] » P. Bertinetti, *Richard III*, in Shakespeare, W., *Riccardo III*, trad. it. Valduga, P., Giulio Einaudi Editore, Torino 1998, pp. XXXV-VI.

secondo piano la precisione dei fatti in nome dell'insegnamento che da essi poteva discendere. [...] Il periodo storico preso in esame era principalmente quello che andava dalla conquista normanna (1066) all'insediamento della dinastia Tudor, attraverso una linea di successione estremamente complessa a causa degli intricati rapporti di parentela che legavano le grandi famiglie aristocratiche e delle lotte intestine che per decenni avevano afflitto l'Inghilterra, portando sul trono dei sovrani che difficilmente potevano vantare un loro indubitabile diritto divino alla corona».⁴⁷³

È in questa prospettiva che prende vita l'eroe negativo shakesperiano, che, sempre nelle parole di Bertinetti, assume nella versione del drammaturgo inglese caratteri di ferocia ancor più spiccati che nella tradizione storiografica stessa:

«Shakespeare accolse in pieno le tesi della storiografia Tudor, illustrando nelle tre parti di *Henry VI* i disastri prodotti dalla lotta tra le due opposte fazioni e in *Richard III* gli efferati crimini dell'ultimo re di parte York, presentato, come si vedrà, in modo ancor più negativo di quanto non facessero gli storici Tudor».⁴⁷⁴

Riccardo III, lungi dall'essere un'astratta incarnazione del male, è personificazione di un modello di assunzione e gestione del potere che fa dell'astuzia, della padronanza della finzione e della doppiezza i propri tratti distintivi: l'aspetto fisico del personaggio, nato deforme, storpio, zoppo si fa specchio della sua costitutiva malvagità e costituisce un ulteriore motore per la ricerca assoluta dell'acquisizione del potere, che costituirà il motivo costante dell'intera trama della tragedia. Come ben sottolinea Bertinetti:

«[...] egli viene osservato all'interno del contesto concreto in cui si muove e la sua natura malvagia viene indagata nelle manifestazioni concrete in cui si attua la sua scalata al potere. La brama di potere è la molla potente che scatena le sue azioni criminose. Ma, una volta ottenutolo, altre seguiranno per mantenerlo. Riccardo elimina infatti tutti coloro che rappresentano una minaccia al consolidamento della sua posizione di usurpatore: prima i pari che gli sono ostili o che comunque non l'hanno appoggiato, Rivers, Grey, Vaughan e Hastings, poi i nipoti. La «grande settimana dei morti», come l'ha definita Jan Kott, si conclude con la cattura e l'uccisione di Buckingham, che, di fronte all'ingratitude di Riccardo, era passato al campo avverso».⁴⁷⁵

Il personaggio è diabolico nella sua costante doppiezza, che si esprime nell'arte della menzogna e del complotto: grazie ad una falsa profezia da lui insinuata al cospetto di Re Edoardo IV secondo cui i suoi eredi verranno uccisi da un uomo il cui nome inizia per «G», fa incarcerare, e poi assassinare, il fratello Clarence, primo della lunga serie di

⁴⁷³ *Ibidem*, p. XXXVII.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. XXXVIII.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. XLI.

assassini compiuti per mano degli inganni del conte di Gloucester. La sua perfidia sfida ogni campo della scalata al potere, e ne tocca sia l'aspetto politico che quello umano: Riccardo preme per l'acquisizione del trono, ma anche per la seduzione coatta di Lady Anne, come per lo sterminio della sua intera famiglia, fino al mancato rispetto per la propria madre.

Sostiene ancora Bertinetti:

«Lo scopo totalizzante di Riccardo è la conquista del potere e la sua malvagità ciò che gli consente di ottenerlo: non indietreggia dinanzi ad alcun crimine, si finge amico di coloro che farà poi assassinare, maschera la sua ambizione e si presenta come uomo timorato di Dio proprio quando trama i delitti più atroci: «e sembro un santo più faccio il diavolo» (I,III). È soprattutto nell'esercizio magistrale della finzione che si esalta la sua abilità «macchiavellica» ed emergono quell'ironia trista, quello spirito beffardo, quell'irrisione arguta e crudele che costituiscono la basilare caratteristica psicologica del personaggio creato da Shakespeare».⁴⁷⁶

William Shakespeare ha creato, con Riccardo III, un personaggio così finemente costruito nella sua incarnazione assoluta del male, in rapporto al potere, da farsi archetipo che, dal suo concepimento, non smette di essere fatto rivivere sulle scene di tutto il mondo. A proposito di Shakespeare sostiene ancora Bertinetti:

«Ci piace pensare che nella giovinezza dell'umanità sia stato prodotto un vastissimo patrimonio mitologico, una sorta di serbatoio di immagini e di figure esemplari (a cui i poeti del mondo classico hanno attinto liberamente e che hanno riplasmato) che hanno racchiuso sin dagli inizi e per sempre il senso delle esperienze fondamentali della vita dell'uomo. [...] Shakespeare ci ha dato Amleto, ci ha dato Otello, ci ha dato Romeo e Giulietta; e, si potrebbe aggiungere, ci ha dato Macbeth e Falstaff. Ci ha dato dei personaggi che costituiscono l'archetipo di un tipo di atteggiamento o di esperienza che può essere comune a ogni uomo, e di cui comunque racchiude il significato. [...] Il punto è che questo è avvenuto perché Shakespeare ha saputo creare dei personaggi che oltre essere grandiose figure drammatiche andavano al di là del loro valore teatrale per assumere un valore archetipico, la dimensione propria del personaggio del mito, perché racchiudevano in sé aspetti diversi dell'umana esperienza con una pregnanza e un'immediatezza che solo durante la giovinezza dell'umanità era stato possibile produrre con tanta acutezza e generosità».⁴⁷⁷

Archetipo Richard III quindi, che come l'intera produzione shakesperiana viaggia attraverso i secoli, superando le barriere geografiche, per essere nuovamente riempito di vita e senso e *agency* politica a partire dal contesto storico, politico, culturale del territorio in cui si iscrive.

⁴⁷⁶ *Ivi.*

⁴⁷⁷ *Ibidem*, pp. XXXIII-XXXIV.

È il caso, ad esempio, della forte presenza dell'opera di William Shakespeare nella cultura drammatica del mondo arabo: la presenza stessa dell'idea di *drama*, o di tragedia, nel mondo arabo viene introdotta a partire dal canone shakesperiano, per poi essere rimodulata e reinscritta in una nuova costellazione di senso.

Scrivo in merito lo studioso della performance Yvettek Khorì parlando di una messa in scena libanese di Romeo e Giulietta, reintitolata *The Last Day*, con la regia ad opera di Oussama al-Rahbani :

«The textual and performance history of Arabic Shakespeare is almost as old as the history of Arabic drama itself. Classical Arabic did not have drama as a genre. Dramatic form as it is known to Western audiences first appeared in the Middle East in the mid-nineteenth century; indeed, there is no equivalent Arabic word for 'drama'; the Graeco-Latin term is phoneticized. Theatre historians, including Muhammad Mustafa Badawi, 'Alial Ra'i and Ken Whittingham, tell us that drama was imported from the West. The reasons behind this absence are too wide and varied to examine in full here but there now lived Arabic and Shakespearean scholar Jabra Ibrahim Jabra informs us that 'as the Arabs became more politically alienated...their thought[s] and literature were subject to amounting impact from the West'. Interestingly, though, Arabic writers turned to Western traditions for inspiration; they began to express their own hopes and fears by arabicizing European literature; the works of Shakespeare(English), Moliere (French) and Goethe(German) were among the most popular. But, more significantly, and since classical Arabic literature did not have drama as a genre, the importation of dramatic works was urgently required to help formulate an Arabic dramatic tradition. Shakespeare's works, among others, were assimilated into the language and he, like other European playwrights, played a significant role in establishing an Arabic dramatic field of study».⁴⁷⁸

Dove, come visto, nella progressiva e rivendicata autonomia della produzione teatrale del mondo arabo, la riscrittura assume il carattere di una forma originale, inedita, che si iscrive nel campo degli studi shakespeariani, andandone a modificare canoni di creazione, modelli stilistici e, soprattutto, i codici di ricezione ed interpretazione. Prosegue infatti nella sua analisi l'autore, citando Pierre Bordieu e il suo concetto di «campo di forze»- in cui rientra, a pieno titolo, il campo degli studi shakespeariani- evidenziando come ogni riscrittura, messa in scena, adattamento cinematografico sposti l'intera gerarchia e costellazione di senso del campo stesso:

«The field of Shakespearean studies in postcolonized nations, such as those depicted in *The Last Day*, is addressed by Sonia Massai, who claims that 'changes' to the field of Shakespearean studies happen 'as a result of local contributions'. The field of Shakespeare studies encompasses the textual elements of the canon and the

⁴⁷⁸ K. Yvettek, *Akhir Yom (The Last Day): A Localized Arabic Adaptation of Shakespeare's Romeo and Juliet*, Theatre Research International / Volume 33 / Issue 01 / March 2008, pp. 52 – 69, p. 52.

dramatic productions that include theatre and cinematic performances. Massai's idea of 'the field' is taken from the field in cultural studies that was defined by the sociological theorist Pierre Bourdieu. For Bourdieu, 'The literary [or] artistic field...is an independent social universe with its own laws of functioning, its specific relations of force, which cannot be separated from its historical, cultural or social positions. However, 'the structure of the literary field', Bourdieu goes on to argue, is 'a field of forces' as well as a 'struggle'. The field of Shakespearean studies, Massai, among others, tells us, is a 'brand' identifiable through out the world. But if Shakespearean studies is a field with its own globally recognized 'forces', then surely Shakespeare's works are also a field, or, I should say, each of his plays can be read as a field. [...] Bourdieu does not mention ranking specifically but he does acknowledge hierarchical scales, which are affected by heritability within the fields. Bourdieu argues that 'every new position...determines a displacement of the whole structure and that, by the logic of action and reaction, it leads to all sorts of changes in the position-takings of the occupants of the other positions'. New positions mean new comers to the field. [...] These new comers 'occupy a dominated position in the dominant class,' argues Bourdieu. 'They are owners of a dominated form of power at the interior of the sphere of power'». ⁴⁷⁹

In questo senso, quindi, non mi sembra interessante, ai fini dell'analisi, proporre un approccio filologico e storico sull'operazione di riscrittura, nel mondo arabo, del modello shakespeariano: come ben detto da Yvette Khor, il campo di studio, nello specifico quello degli studi shakespeariani, è ogni volta ricontaminato e aperto da una nuova scrittura, che illumina di nuova luce l'opera «originale», in virtù del contesto politico, sociale, culturale, religioso cui nasce in seno e a cui si rivolge. Citando ancora l'analisi di Khor:

«Often, Fischlin and Fortier declare, 'the...very contexts that produce culturally [and politically] specific readings of Shakespeare, are adaptations...that make Shakespeare «fit» a particular ideology, culture, historical moment, and so forth'». ⁴⁸⁰

La versione di *Richard III* scritta da Mahfoud Ghezal per lo spettacolo infatti, per quanto prenda le mosse dall'originale di William Shakespeare, ne amplifica l'aspetto più propriamente politico, e si concentra, in particolare, su come sia possibile l'ascesa, e poi la caduta, del dittatore: con quali complicità il personaggio arrivi alla conquista del potere e attraverso quali strumenti riesca a obnubilare le menti dei suoi alleati e poi dei suoi sudditi.

Come sostiene il drammaturgo in un'intervista da me curata il 5 novembre 2013:

⁴⁷⁹ *Ibidem*, pp. 61-62.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 63.

«I can't deny that *Richard the third* is the most play in which I tried to explain how we make the dictator. But it was hardly written because of the changes I made to Shakespeare's text, the authority non stop; the killing, and all kinds of violence Richard did, was enough to make the spectator wondering did we make our dictator by our selves. Many times we need to ask the same question without any answer because theatre is not done for answering».⁴⁸¹

Il lavoro di scrittura viene definito da Ghazel non una traduzione, ma un adattamento che possa essere sia fedele all' «originale» ma che, al tempo stesso, si faccia interprete della situazione politica e sociale del proprio tempo:

«My piece is not a translation but an adaptation in which I tried to be faithful to the dramatic axe adding some events to mention some problems related to our situation after 14 January such as how we make the dictator without paying attention».⁴⁸²

La versione contemporanea tunisina del *Richard III* quindi si pone in una dimensione di invenzione, e non solo di religioso rispetto, rispetto alla tragedia shakespeariana, amplificando la natura di manipolazione che Richard attua nei confronti di chi lo circonda, ma anche, e soprattutto, puntando il dito contro la complicità, anche se silente, dei suoi concittadini.

Come già nella piece di Shakespeare, la strategia comunicativa «confidenziale» che il personaggio attua nei confronti dello spettatore, lo mette infatti nella posizione di «complice» del suo proprio percorso di ascesa. Scrive a proposito Bertinetti:

« [...] Riccardo si autopresenta al pubblico, spiega i propri piani, ironizza sinistramente sulla propria condizione ed enuncia orgogliosamente i suoi misfatti. (Tra l'altro questo determina un ambiguo effetto nei confronti di noi spettatori: il fatto stesso di essere suoi «confidenti», anche se non ci porta a stare dalla sua parte, come in genere a teatro accade quando viene messo in moto un simile meccanismo, in qualche modo ci invischia nelle sue trame e ci induce, se non altro, ad apprezzare la sua grandezza nella malvagità)».⁴⁸³

Ed è sulla costruzione collettiva della dittatura che si situa l'asse principale della scrittura di Ghazel: su come, in sintesi, un solo uomo possa riuscire, grazie all'inganno ma anche alla sottile complicità di chi lo circonda, ad asservire un'intero popolo e nazione. Come dichiarato dal drammaturgo, l'intento è quello di forzare gli aspetti

⁴⁸¹ Intervista a Mafhoudh Ghazel, Tunisi, 05/11/2013, in Appendice, p. 338.

⁴⁸² *Ivi*.

⁴⁸³ P. Bertinetti, *Richard III*, op. cit. p. XL.

autoritari della pièce di Shakespeare: «I tried to put stress on authority and its results in general as it is mentioned in Shakespeare play».⁴⁸⁴

Grazie ad un confronto tra le due drammaturgie emergono gli assi privilegiati dalla versione contemporanea tunisina attraverso un'analisi delle scene che Ghazel ha deciso di tagliare dalla propria creazione e di quelle che invece ha riscritto; non ultime, quelle che il drammaturgo ha inventato ed aggiunto rispetto alla struttura «originale».

Il primo atto della tragedia di Shakespeare è composto infatti di quattro scene, delle quali Ghazel ha mantenuto soltanto la prima e la quarta.

Nelle due opere la prima scena è molto simile, ma già notiamo la diversa scrittura di Ghazel ad enfatizzare, nel monologo di apertura e presentazione del personaggio di Richard, il piano di complotto che il conte di Gloucester si propone di realizzare nella pièce: l'atto primo, scena prima della drammaturgia di Ghazel, che corrisponde alla sesta scena dello spettacolo, inizia con il celebre monologo di Richard.

«**Richard :**

Sole della mia gloria, sorgi!

Sorgi nel cuore di un reietto, dimenticato dai giorni dell'amore

E dalle notti degli amanti

Sono Richard, la natura non mi ha dato che una gamba zoppa e un viso orrendo che non può scaldare il cuore di una bella ragazza

Ma, va bene, non importa

Verrà il tempo in cui Richard inventerà la sua gloria

(*parla a sé da parte*)

Il palazzo sarà lasciato vuoto per me, il destino mi ubbidirà

E il tempo saprà come Richard inventerà la sua gloria!

Devi essere un diavolo incarnato in un essere umano per strappare al destino dei giorni e della gloria

Bisogna sapere come tradire il destino perché l'uomo dentro di te possa resuscitare.

Sono stato creato brutto per poter vedere la bellezza della vita.

Sono Richard, il grande, più grande dei Duchi

Il più grande tra coloro che mi circondano

Più grande del destino stesso

È abbastanza ciò che mi ha offerto la natura: un cuore, un brutto viso e un corpo handicappato.

Non voglio più trangugiare l'amaro della vita, da oggi stesso.

Non starò in nessun posto eccetto il trono.

Non posso avere il posto del Re, ma lo prenderò.

Non posso amare, ma verrò amato con la forza, fosse anche con la spada.

(*parla a se stesso*)

La fortuna non ti mancherà: resta sul trono, e fa tutto ciò che vuoi, perché nessuno potrà contraddirti.

⁴⁸⁴ *Intervista a Mahfoudh Ghazel*, op. cit. p. 339.

Tutti saranno nel mondo dei morti mentre tu sarai l'unico vivo.

Ann arriverà pregandoti dopo l'uccisione di suo marito.

Il posto regale ed il bel viso, il potere, l'amore e la tenerezza.

Bisogna capire come instillare l'odio tra il Re e mio fratello George, duca di Clarence: deve avere una fiducia assoluta nella mia profezia, che mentirà.

Mio fratello George, il duca di Clarence deve morire prima del Re, così, può finalmente realizzarsi il mio piano malvagio. Ora, la porta dell'inferno è aperta per accogliere mio fratello, il posto di Clarence prima, e dopo che mio fratello Edward avrà creduto alla verità di ciò che gli ho detto. L'ho allarmato con la mia profezia che indica che gli eredi saranno uccisi da un parente il cui nome inizia per « G », chi sarà? È mio fratello George, il duca di Clarence. Ecco, i sicari stanno arrivando verso Clarence, e fra poco, col l'ordine di mio fratello Edward, lui sarà morto. Ancora un poco, e solo l'assassinio di Edward resterà per me così che il palazzo sarà solo mio, io sono Richard ...

Le persone che soffriranno più il male di vivere sono le persone a me più vicine.

Se uno dei miei cari avrà paura di me, l'altro perderà la speranza della mia benedizione.

La dominazione, il potere, la durezza, la crudeltà, l'astuzia, ooh, Richard! Inizia così in modo perfetto ed esatto il tuo piano malvagio! »⁴⁸⁵

Il monologo, nella celebre versione di Shakespeare, è molto più centrato su una presentazione del personaggio a partire da una celebrazione dei propri tratti deformi, di cui Richard si vale per raccontare della sua attitudine al mondo e, solo in seguito, esporrà il proprio malvagio piano.

«Riccardo:

Ora è l'inverno del nostro scontento

gloriosa estate col sole di York,

e ogni nube incombente sulla stirpe

in seno all'oceano seppellita.

Ora le fronti sono inghirlandate,

le armi ammaccate appese per trofeo,

i cupi allarmi trasformati in feste,

le orride marce in deliziose danze.

Il fiero Marte ha spianato il cipiglio,

e non montando più destrieri armati

per spaventare tremendi avversari,

saltella ora lieve in stanze di donne

ai lascivi allettamenti di un liuto.

Ma io, che non sono fatto per spassi,

né per la corte di specchi amorosi,

io, che sono di rozzo conio e senza

⁴⁸⁵ M. Ghazel, *Richard III – Cort Circuit*, op. cit. pp. 295 - 296.

maestà d'amore per pavoneggiarmi
 con impudiche ninfe sculettanti,
 io, che sono amputato di armonia,
 frodato di fattezze da Natura,
 deformato, non finito, spedito
 prima della mia ora al vivo mondo
 messo su a malapena per metà,
 e in modo così storpio e fuori tono
 che se gli arranco accanto i cani abbaiano-
 perdio, io, in mezzo ai pifferi di pace
 non ho altro gusto per passare il tempo
 che spiare la mia ombra sotto il sole
 e cantarmi la mia deformità.
 Così, non potendo essere un amante
 In questi giorni di gran bell'eloquio,
 io decido di essere malvagio
 e odiare tutti questi inutili dilette.
 Insidie ho teso, induzioni fatali
 con profezie da ubriachi, infamie e sogni,
 per mettere il Re e mio fratello Clarence
 in un odio mortale l'uno all'altro;
 e se Re Edoardo è tanto leale e giusto
 quanto io sono astuto e traditore,
 oggi Clarence lo ingabbiano in segreto
 per quella profezia che dice: chi
 di Edoardo ammazzerà gli eredi è «G».
 Pensieri, acquattatevi, arriva Clarence». ⁴⁸⁶

Mentre il testo di Ghazel è ossessivamente centrato sulla volontà di Richard di «strappare al destino» i giorni della propria gloria, il Richard di Shakespeare si compiace molto più a lungo della propria celebrazione personale, per poi svelare il primo degli inganni nei confronti di Clarence. Il monologo nella versione di Shakespeare è poi interrotto dall'ingresso di Clarence stesso, con qui Richard intrattiene un lungo, e falso dialogo, visto l'ordine reale che sta conducendo il fratello Clarence alla Torre, in prigione. All'uscita di Clarence, portato via dal luogotenente Brakembury, è la volta dell'ingresso di Hastings, che, come anche nella versione di Ghazel, va a chiudere la scena, annunciando la grave malattia di Re Edoardo.

« (Lord Hastings entra per pregarlo di incontrare il Re)

⁴⁸⁶ W. Shakespeare, *Riccardo III*, op. cit. pp. 11-13.

Lord Hastings : Signor Richard ! il Re Edward è ammalato e vuole fare un congresso con tutti i suoi vicini per discutere.

Richard : (*è agitato a causa di aver sentito tutto questo*) È ammalato fino a questo punto?

Lord Hastings : I suoi medici hanno perso la speranza. La sua salute è molto peggiorata , la sua bocca è paralizzata, e la bava cola sul suo volto...

Richard : (*dice da parte a sé, senza che Lord Hastings senta*) Come il giorno in cui aveva la bava alla bocca per il potere.

(*a Lord Hastings*)

Vai, verrò a trovarlo per vedere il suo stato di salute.

(*di nuovo, a sé*)

Non puoi morire adesso, Edward, devi prima uccidere Clarence.

Poi morirai come io ho pianificato e sarò il Re, felice di poter abbracciare Ann.

Sono lo zoppo brutto che non ha potuto scaldare, un giorno, il cuore di una bella ragazza nel regno. Tutti ameranno la mia spada che volterà tutti i cuori verso di me.

Aspetta Richard, la tua missione adesso è come gonfiare il cuore di Edward contro Clarence.

Non mi sporcherò le mani con il loro sangue.

Deve essere uno di loro a uccidere perché il male che ho pianificato possa realizzarsi».⁴⁸⁷

Anche in questo caso, mentre il finale del monologo shakespeariano è più centrato sulla volontà di Richard di sposare «la zoccola» ovvero Lady Anne, nel testo di Ghazel non c'è che un breve accenno alla futura forzata sposa del conte di Gloucester, che invece concentra lo sforzo di metafore e allusioni sulla brama di potere, come la bava alla bocca di Edward, malato, che è, in un sinistro rovesciamento, l'immagine del potere che ardentemente desiderava. Non solo, ma al corteggiamento disgustoso di Lady Anne è dedicata la seconda scena del primo atto di Shakespeare, che invece viene completamente tagliata nella versione di Ghazel, come anche la scena terza, dove, nella pièce elisabettiana, vediamo esposti i conflitti tra la Regina Elisabetta e i suoi figli, Rivers e Dorset, e Richard, Hastings e Buckingham: contro tutti, la vedova Margherita. Nella stessa scena si annuncia anche la volontà del Re malato di convocare tutti i nobili di corte: significativamente, la scena si chiude con l'ingresso dei sicari assoldati da Richard per uccidere Clarence, prigioniero nella Torre. Il testo di Ghazel riprende invece direttamente, atto primo, scena seconda (ottava scena della messa in scena tunisina) con l'ingresso dei sicari nella Torre, che corrisponde alla quarta scena del primo atto di Shakespeare: in uno slittamento significativo, anche qui, Ghazel taglia l'incubo di Clarence, togliendo ogni spessore psicologico al personaggio, per lasciare invece ampio spazio al dialogo tra i due sicari. In un processo che caratterizzerà tutta la

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 296.

scrittura tunisina, l'attenzione ai «personaggi minori» della pièce è molto più enfatizzata, a smascherare le dinamiche che portano le persone qualunque a collaborare al progetto di Richard di presa del potere.

«**Il primo** : Dov'è il permesso ?

Il secondo : Eccolo! Ma Brakenbury, il luogotenente della Torre, ci farà andare facilmente da Clarence ?

Il primo : Lui può rifiutare gli ordini del Re ? Per la morte di Clarence restano solo alcuni minuti. Ci resta solo la distanza tra il carcere e la casa del nostro signore Richard per ottenere il nostro premio.

Il secondo : Ma, se è stipendiato, si può considerare che l'assassinio sia legale ?

Il primo : Ti è tornata la malattia della coscienza. Se vuoi essere un sicario dipendente nei palazzi, devi cominciare con l'assassinio della tua coscienza, ma senza stipendio.

Il secondo : Perché gli abitanti dei palazzi hanno bisogno dei sicari dipendenti ? Il Re ha i propri banditi e anche la regina ha i propri assassini e banditi. Per loro, i poliziotti e gli agenti di guardia non sono sufficienti ?!

Il primo : Per i loro alleati, hanno i propri assassini e banditi. Siamo quelli che non dormono mai. Siamo le spade della giustizia e della ragione che sono alzate davanti ai volti delle persone cattive.

Dai ! Sbrigati altrimenti perderemo tutto».⁴⁸⁸

Lo stesso dialogo è presente anche nel testo di Shakespeare, dove però i due sicari si scambiano ironiche battute sul ruolo morale della coscienza, che gli intima di non cedere alla brutalità dell'assassinio. Nel testo di Ghazel, invece, i due sicari concentrano il proprio dialogo sulla legittimità della corruzione e su come tutto il sistema di governo si avvalga di criminali «stipendiati» per far fronte alla propria necessità di controllo e complotto politico. Nella tragedia shakespeariana, il secondo atto, scena prima è dedicata, come nell'atto secondo, scena prima di Ghazel alla reale riunione al cospetto di Re Edward: il vecchio e malato regnante vuole assicurarsi che, alla propria morte, a corte vi sia accordo e fratellanza tra tutti i membri della famiglia reale. In entrambi i testi, il centro drammaturgico è l'annuncio, da parte di Richard, della morte di Clarence, e la successiva reazione del vecchio Re, che, convinto di aver revocato l'ordine, si trova a far fronte a senso di colpa prima, che lascia il posto, poco dopo, alla consapevolezza di essere vittima di un complotto di traditori. La seconda scena del secondo atto di Shakespeare è dedicata alle donne della famiglia reale, dove la Duchessa di York, madre di Richard e Clarence, lo piange con i suoi figli, rimasti orfani (di cui Richard è tutore). Poco oltre, si annuncia la morte di Re Edward e la successione al trono del Principino, giovane figlio suo e della regina Elisabetta, che non lascerà quindi il trono a

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 300.

nessuno dei suoi altri due figli di primo letto, i conti di Rivers e Dorset. Ghazel taglia completamente la scena, per passare subito, invece, ad un quadro abbastanza marginale nella pièce inglese: il discorso tra tre cittadini, che nella versione tunisina diventano tre carcerati. È la scena undicesima dello spettacolo, atto secondo, scena terza di *Richard III*. Qui ancora si evidenzia come l'asse portante dell'interpretazione di Ghazel del *Riccardo III* sia la costruzione del potere nelle menti e nei corpi asserviti dei sudditi: i tre carcerati dialogano infatti tra loro sulla propria devozione all'applauso, qualunque sia il regnante di turno. E in una progressione significativa, chiudono la scena con l'invocazione di una pausa, di un'assenza di governo, o, meglio, con il desiderio di un governo giusto; ma la disperazione domina infine i tre carcerati, che dovranno riconoscere, in ultima battuta di forma poetica, la propria responsabilità di popolo reso «turpe dal potere». Forma poetica che vedremo tornare nell'ultima scena della pièce di Ghazel, anch'essa completamente originale rispetto alla versione shakesperiana.

Il primo pezzo del dialogo è infatti dominato dal tema dell'applauso, dell'esser diventati folla acclamante della «luce accecante del potere», come direbbe Agamben:

«Il primo: Ci sono avvenimenti misteriosi che stanno succedendo dentro il regno.

Il secondo : La cosa più strana è il silenzio della gente e la sua paura.

Il primo : Il re può morire ?... Così.

Il terzo : Il re è morto, prima di lui sono morti molti altri re, e dopo di lui verranno altri re...

Il secondo: Noi siamo i morti,... Loro governano quando vogliono e come vogliono...

Il primo : Non siamo morti,

Noi ci muoviamo,

applaudiamo,

le nostre mani s'infianno dagli applausi...

Il secondo : Poi muore quello per cui stiamo applaudendo e viene un altro...

Il terzo : Per questo muoiono rapidamente,... velocemente affinché il tempo possa garantire ad ogni re un po' di applausi.

Il primo : Chi applaude non muore... Uccide il palazzo con i suoi applausi.

Il secondo : Dicono che c'è uno sporco complotto che sta circolando a palazzo.

Il terzo : È possibile che la situazione sia peggiore di quella di prima?

Non importa, è una faccenda che non ci riguarda,

dobbiamo solo sapere quando dobbiamo applaudire : prima o dopo il complotto ?

Il primo : Certo che è dopo il complotto, ora hanno bisogno della discrezione.

Il terzo : Devono farci trovare qualcosa da applaudire, siamo annoiati da questo vuoto mortale,...

E le nostre mani sono abituate solo ad applaudire.

Il secondo : Non aver paura,

Fra poco apparirà il nuovo re, il risultato della buona provvidenza... Richard.

Il primo : Richard ???

Senza l'applauso, l'inchino profondo e la prostrazione

Non sarà soddisfatto.

Il secondo : La nostra situazione sarà migliore se uno dei parenti del re prenderà a suo carico il governo.

Il primo : Si dice che non abbiano lasciato nulla.

Si sa, ogni stagione ha le sue cavallette.

Il terzo : Beati loro, il tempo gli ha sorriso,... Invece noi, non ci sorridiamo nemmeno l'un l'altro.

Il secondo: Hanno ucciso in noi ogni sorriso.

Il primo: Se non è stata la morte sorprendente del re, l'hanno fatto cadere senza che Richard ne fosse a conoscenza. Ma lui è un diavolo gigantesco. Ha saputo quando prendere due piccioni con una fava.

Il terzo : Fra poco ci caccia. »⁴⁸⁹

A partire da qui, l'analisi dei tre carcerati si sposta dal potere, a sé stessi, in un'ammissione di colpevolezza, che è, insieme, presa di coscienza della propria incapacità di resistere:

«**Il secondo** : Noi siamo le prede del tempo prima di essere le sue prede, del resto la nostra situazione non può renderlo avido. Chi siamo ? Dormiamo... Ci svegliamo... Mangiamo... E poi dormiamo di nuovo.

Il primo: No... No... A volte parliamo.

Il terzo: Se gli occhi si assentano e il suono si affievolisce, parliamo a noi stessi.

Il secondo : Ecco, ora stiamo parlando tra di noi e non a noi stessi.

Il terzo : Deliriamo... forse... Mentiamo... non c'è dubbio... Indoriamo il brutto... Ci nascondiamo dietro le notizie... dietro le favole... dietro la dignità... Ci uniamo sulle porte dei pii... Bruciamo per loro l'incenso... Abbiamo paura delle loro benedizioni anche se sono già morti... Ma, c'è una sola cosa che non possiamo realizzare... Una sola cosa.

Il primo : La vita.

Il terzo : Più facile di vivere

È poter parlare.

Il secondo : Parla, sono occupati da altre cose.

Il terzo : Hanno occhi dappertutto.

Il primo : Oramai, non ho fiducia nelle pareti e nelle porte.

Il secondo : Chiudile bene e parla.

Il primo : Noi moriamo ma le parole non muoiono». ⁴⁹⁰

Di nuovo una pausa, e si ritrovano a non saper più chi devono applaudire: è il momento delle invocazioni, che, come detto, passerà dal rifiuto del potere, al desiderio di un governo giusto, per tornare, sul finale poetico, ancora sulle proprie colpe di sudditi acquiescenti:

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 305.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 306.

«**Il terzo** : (*Vuole applaudire*) Era il momento del mio applauso e non sapevo per chi fosse.

Il primo : Applaudi per quelle pietre, per quelle rocce e per quei monti... Si mostrerà davanti a te uno spirito... digli che tutti i re sono uguali, chi è colui che dobbiamo seguire?... Supplicalo di lasciarci un anno senza un re.

Il secondo : Quindi, moriamo tutti.

Il primo : Chiedigli di conferirci un anno di riposo.

Il secondo : Da che cosa vuoi risposarti ???

Il primo : Voglio risposarmi dall'applauso.

Il secondo : Allora, chiedigli di uccidere il re.

Il terzo : Ne nascerà un altro.

Il primo : Chiedigli, in nome di tutti gli spiriti, di uccidere i soldati del re che sono sparsi per la terra.

Chiedigli di inviarci un re sulla terra... che s'intenerisca per lei... che vi cammini sopra con mitezza... che la tocchi... che non voli sopra la sua superficie... che abbia nostalgia del suolo e non del fuoco... dell'aria e non del fumo... che nuoti dentro l'acqua e non tra le nuvole... che asciughi le nostre lacrime... che pianga come noi piangiamo... che sia felice quando noi saremo felici...

Chiedigli un trono che si muova per sradicare le cattiverie... che rabbrivisca per le grida e per i gemiti, digli che i cuori hanno raggiunto la gola e che i pugnali hanno trafitto i petti.

Il terzo :

O che il tempo abbia pietà di noi

Il vizio ci è cresciuto dentro

Siamo diventati turpi dopo la gloria del potere

Le nuvole sono diventate più dense

Protestano contro di noi

Ci spazzano via con la polvere del disonore, dell'afflizione e dei giorni difficili

Così è la strada dell'errore

Così è che le avidità gettano

La porcheria della storia

Nelle nicchie luminose».⁴⁹¹

L'atto secondo shakespeariano si chiude con la scena quarta, dove si presenta il personaggio del piccolo York, il secondo figlio di Elisabetta e Edward, seguito dall'ingresso di un messaggero che annuncia che Rivers e Grey sono stati arrestati per

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 307.

ordine di Richard e Buckingham. Nella versione di Ghazel questa scena viene tagliata, come anche la successiva della pièce elisabettiana, l'apertura del terzo atto, segnata dall'arrivo del principino, e dall'ideazione di Richard e Buckingham, con l'aiuto di Catesby, del complotto per prendere il trono ed eliminare i due piccoli eredi, e nipoti, mandandoli alla Torre. Il terzo atto della tragedia di Shakespeare è stato interamente tagliato nella versione di Ghazel, fatta eccezione per la scena settima, che Ghazel reimpasta, nel suo atto secondo, scena quarta (la tredicesima scena dello spettacolo), arrivando a condensarvi un dialogo tra Elisabetta e la Duchessa di York sul progetto di omicidio dei due nipoti, la nomina di Richard, e dove aggiunge, in chiusura, una seconda invenzione: l'apparizione di una veggente.

La scena settima del terzo atto di Shakespeare è anch'essa dedicata alla delicata trama dell'inganno che porterà Buckingham a far proclamare Richard re, facendo sì che il governatore stesso della città ne chieda l'insediamento; ruolo apparentemente rifiutato dal conte di Gloucester che in un raffinatissimo doppio gioco finirà per accettare il trono come se fosse un dovere morale nei confronti del proprio popolo e non un progetto, da lui stesso ideato, di raffinato complotto.

Nella versione di Ghazel il processo è molto più netto e dichiarato e sintetico, in favore dell'ingresso del personaggio della veggente, subito successivo.

La scena tredicesima dello spettacolo è infatti, come visto, già caratterizzata dall'intreccio, ormai indissolubile con la *faible réelle*: la veggente, interpretata dalla stessa attrice che veste i panni di Nabila, è infatti un personaggio inesistente nella pièce shakespiriana e che, per contro, ha forti tratti di assonanza con quelli della sorella visionaria della famiglia. Il testo che pronuncia è un ammonimento alla città, dove i punti focali sono sempre spostati più su una possibile resistenza, nell'unione, alla dittatura, che non sul potere stesso.

«**La veggente:** O gente, sono venuta da voi da veggente piena d'amore, quindi imparate a memoria quello che sto per dirvi, cari miei:

La terra si rivolta, il cielo avverte l'arrivo prossimo dei mali e dei nemici che vi stanno perseguitando.

I vostri bastoni si sono sparpagliati e si sono spezzati, e vi state dirigendo verso l'inferno delle sommosse.

Ora Richard nasce potente e annienterà ogni essere umano...

Il passo è breve, ed eserciterà su di voi ogni genere di tortura mentre sarete distratti.

A causa della vostra divisione, non siete stati attenti e lui ha trovato la strada per l'ingiustizia.

Fatelo ritornare contrito da dove è venuto.

Se non reagirete così, vi perderete.

Vedo la sua fiamma che si avvicina, circondatelo.

Respingete il suo fuoco con l'acqua della vostra fraternità, perché, grazie al vento che soffia dal vostro litigio, avete avvampato il suo fuoco.

Abbiate pietà di questa terra santa e salvatela dalle ustioni, dagli incendi, dalle grida dei patiboli e dagli spari dei fucili...

Respingete il male unendovi e non lo fuggite, disperdendovi.

Respingete la divisione e l'ipocrisia e non portate allo sterminio tutte le vostre lune.

O cari, sono venuta da voi, veggente piena d'amore.

Imparate a memoria le mie parole, in esse stanno il mio saluto e l'addio». ⁴⁹²

In un crescendo sempre maggiore, dove, come già visto, l'intreccio della *faible imaginaire* e quello della *faible réelle* si impastano l'una sull'altra senza più essere precisamente separabili, il *Richard III* di Ghazel riduce l'atto quarto della tragedia di Shakespeare alle sole due scene centrali, la seconda e la terza, tagliando completamente la prima e la quarta.

L'atto terzo, scena prima del *Richard III* di Ghazel (scena quattordicesima dello spettacolo) vede infatti una compressione in cui si condensano il piano di assassinio del piccolo York e di Ann, seguita dallo scontro con Buckingham, e dall'ingresso dei messaggeri che annunciano l'avanzata di Richmond verso il regno. La scena è spezzata poi dall'ingresso di Fatima, Sameh e Nabila, che, dopo un breve e quotidiano dialogo «riappacificante», resteranno in scena ad assistere anche la successiva morte di Buckingham, su cui si chiude la scena.

Della versione di Shakespeare, Ghazel ha completamente eliminato il confronto serrato tra Elisabetta, la Duchessa di York e Anne della prima scena, dove si annuncia che Richard è diventato Re e, quindi, dove si presagisce il progetto omicida del neo nominato Re, volto ad eliminare anche i due piccoli nipoti; Ghazel non inserisce nemmeno tutta la prima parte della scena terza tra Elisabetta, Margherita e la Duchessa, dove le tre donne commentano la morte dei piccoli eredi, avvenuta nella seconda scena per mano dell'assassino Tyrrel, e il successivo confronto con Richard, che in un crescendo di malvagità cercherà anche di sedurre l'ultima figlia di Elisabetta. Della terza scena, Ghazel mantiene solo l'ultima parte, ovvero l'ingresso dei messaggeri che annunciano l'avanzata di Richmond, a cui però, come detto, fa seguire direttamente la

⁴⁹² *Ibidem*, p. 312.

morte di Buckingham, che appartiene, invece all'atto quinto, scena prima di Shakespeare. Tutte le parti della drammaturgia che Ghazel non ha inserito nel proprio testo quindi, sono legate sia alle relazioni seduttive ed incestuose di Richard, sia alle maledizioni delle tre donne, ovvero gli aspetti meno politici della tragedia. Dove la penultima scena del Richard III tunisino, quindicesima dello spettacolo, è una sintesi dell'ultima scena del quinto atto di Shakespeare, da cui però Ghazel espunta, significativamente il finale. Viene completamente tagliata la seconda scena dedicata a Richmond e ai suoi alleati, e, dell'ultima scena viene mantenuta l'immagine dell'accampamento di tende voluto da Richard per combattere fino all'ultimo sangue contro Richmond. In Shakespeare, però, la scena si conclude con l'avvento degli spiriti di tutti i morti che l'eroe nero ha sulla coscienza, e, nel finale, il celebre verso «il mio regno per un cavallo», ovvero la disfatta di Richard e la vittoria, successiva, di Richmond, che chiude la tragedia.

Nell'opera di Ghazel, invece, Richard viene lasciato solo dall'esercito, che si rifiuta di combattere, e morire, per lui, e la sua disfatta viene resa, nel finale, con il poema dal titolo *Affinché non nasca un nuovo Richard*. Il testo, nello spettacolo, è diffuso da un *voice off*, come un ultimo ammonimento, che costituisce il cuore di senso del lavoro. Dove, come visto, l'intento principe è quello di svelare il potenziale di resistenza affinché la dittatura, da poco sconfitta grazie alla Rivoluzione, non possa gettare altri semi, che generino un nuovo Richard.

«La fine

Con il raggio di sole, e il chiarore del mattino

L'alba ha asciugato le nostre lacrime

Ed ha guarito le nostre ferite

Il destino ha scritto il testamento

Per i sudditi sognanti

Affinché non nasca un nuovo Richard

Spargete i colori da tutti i calamai

Aprite tutti i registri

Rompete il silenzio del podio

Spegnete il vento dei nemici

Con cuori che non siano arroganti

Affinché non nasca un nuovo Richard

O amante di un colore unico

Ti sembra che il giallo del sole sopra noi sia perpetuo ?

No, ma quando è l'ora del tramonto

Il sole indossa il rossore della terra come un abito

Affinché non nasca un nuovo Richard

Alzatevi e intonate le canzoni degli amanti

Fate la preghiera nelle nicchie di nostalgia

Con inni di lode come i canti dei monaci

Allora, il destino sorriderà a tutti i miserabili

Affinché non nasca un nuovo Richard

La vita non è che un battito di ciglia

Raccogli allora i suoi frutti migliori

Adornati con le sue più belle rose

E cammina piano vicino ai suoi fossi

Affinché non nasca un nuovo Richard

Siamo al fondo dei mari

Le onde hanno giocato con le assi della nave

Il vento non ha strappato che la vela

Siamo tutti il capitano e le onde sono violente

All'orizzonte vediamo la montagna della salvezza

Remiamo contro le onde

Con coraggio

Affinché non nasca un nuovo Richard».⁴⁹³

Afferma Ghazel: «I think that we are in a special situation in Tunisia that needs a good analysis to understand what we need and what is wrong, especially with the reform that

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 320- 321.

we try to do. The actual political situation has influenced the piece: emphasizing authority in the play means that I'm trying to analyze what we live with so to built new minds able to say no when it is necessary».⁴⁹⁴

Nelle parole del drammaturgo quindi, la volontà di enfatizzare la necessità, ma anche, e soprattutto, la capacità e possibilità di resistenza che un popolo può esercitare contro l'insediamento di una nuova dittatura: in un significativo rovesciamento, le «nubi incombenti sulla stirpe in seno all'oceano seppellite» del monologo shakesperiano iniziale, ritornano qui, dove tutti «siamo al fondo dei mari» ma, al tempo stesso, siamo anche tutti «il capitano della nave», che, nonostante la violenza delle onde, è solo la «vela un po' strappata», ma si può, con coraggio, remare verso la montagna della salvezza. Affinché non nasca una nuovo Richard.

La dimensione evasiva che la trama di *Richard III* assume all'interno dello spettacolo è sottolineata, nella messa in scena, dalla creazione di una distanza, visiva e linguistica, che separa i due piani, soprattutto all'inizio della pièce.

L'atmosfera che segna la messa in scena della tragedia è infatti sempre caratterizzata dalla presenza dell'oscurità pressoché totale in scena, contrappuntata dall'uso delle torce, che sono funzionali a restituire, in approccio cinematografico, una visione parziale e ravvicinata degli attori. La luce, come spiegato da Assem Betthouami e Rabii Brahim, viene utilizzata per spostare il piano della visione mettendo in evidenza una presenza parziale del corpo: illuminando solo il viso o una mano il dispositivo visivo scelto vuole avvicinarsi a quello del primo piano cinematografico.

«R.B.: Quand on change l'atmosphère dans le spectacle ils nous apparaître de personnages, ou bien cet atmosphère qui néglige la présence physique totale et exprime les idées, les conflits idéologiques. Et c'est là qu'on voit la cotée idéologique, avec *Richard III*, un texte classique, une référence théâtrale qui traite cet sujet et présente plus ou moins cet débat ou on le voit vraiment, comme par exemple dans le débat de la télévision dans les actualités des sociétés comme on le voit dans des plans rapproché, comme un montage cinématographique».⁴⁹⁵

Come sottolineato da Rabii Brahim, *Richard III* è l'ideologia della pièce, che riverbera i suoi riflessi ed effetti sulla *faible* della famiglia: per questo, il regime della visione è differente, in un processo sempre più osmotico dove, grazie all'uso della sottolineatura della luce, si rende evidente sia la distanza tra i due piani- l'evasione e la testimonianza- che, di contro, l'assonanza visiva tra i personaggi dei due intrecci.

⁴⁹⁴ Intervista a Mahfoudh Ghazel, op. cit, p. 339.

⁴⁹⁵ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. p. 327.

«R.B. : Pour l'écriture avec les torches- à part ce qu'on voit du travail physique avec le corps- à part ça qu'on le voit généralement dans la famille, une présence totale physique, et une construction du personnage psychique et psychologique- dans l'écriture avec les torches dans *Richard III* c'est comme faire des insert : dans le cinéma il y a des plans différentes, un grand plan, un serré, c'est comme faire des insert parfois sur ce personnage. Je ne veux pas voir la totalité, je veux voir le visage, je veux voir la moitié de son bras ou du corps et qu'est-ce qu'il fait avec son arme réel qui a dans la main, et son arme idéologique qui est en train de le passer avec le discours, qu'il est en train de dire. C'est ça l'idée de changer les plans d'écriture».⁴⁹⁶

Un'ulteriore dimensione di distanza è data dalla lingua: come già visto, *Richard III* è scritto in arabo letterario, classico, una lingua lontana e diversa da quella quotidiana, che Ghazel definisce «opposte»: «In fact they are in opposition because they try to give two concepts of life: one classic and one is nowadays, so that to make comparison and to deduce that we can commit same mistakes if we don't pay attention».⁴⁹⁷

Un testo che è, nelle parole dei due attori, perfino difficile all'ascolto, tanto è distante dal registro quotidiano:

«C'est du à une choix à Jaafar que le texte, surtout Richard III qui est en arabe littéraire, et c'est un peu lourd à l'écoute par rapport à un spectateur tunisiens, parce que il n'est pas habitué à écouter un texte de l'arabe littéraire qui c'est un peu lourd par rapport à lui. C'est pas quelque chose de quotidien ; donc du que le texte c'était un peu lourd et, comme a dit Rabii, manquait un peu d'actions, il faut le bouger, il faut donner la vie».⁴⁹⁸

Per lo spettatore quindi, molteplici sono i piani che relegano la trama della tragedia in una dimensione d'evasione, generando quel processo osmotico tra realtà e finzione che si farà, come visto, indistinguibile e inseparabile alla fine dello spettacolo.

II. 6 *La soglia del corpo o del controllo biopolitico e della potenza desiderante.*

Un elemento centrale per definire il senso ultimo di questo lavoro teatrale è porre l'accento sulla scrittura fisica che domina tutta la pièce. La scelta operata dall'equipe di lavoro è molto precisa e mossa da molteplici ragioni. Come già visto, la scrittura fisica si articola in primo luogo a partire dalla presenza, nella pièce dei *cagoules*, gli uomini in

⁴⁹⁶ *Ibidem*, pp. 330 - 331.

⁴⁹⁷ *Intervista a Maftoudh Ghazel*, op.cit. p. 339.

⁴⁹⁸ *Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim*, op. cit. p. 333.

passamontagna che manipolano, fisicamente, tutte le azioni tra le due *fabulae* dello spettacolo: la loro presenza, come già detto, rimanda, in termini testimoniali, alla dimensione del controllo poliziesco che ha caratterizzato il regime di Ben Alì, e che ha lasciato traccia nella società tunisina, al punto da essere ancora una dimensione assolutamente presente in questa fase di transizione democratica.

Come ben sottolineato da Assem Betthouami:

«Aussi il y avait une autre truc, c'est qu'il y avait pour chaque personnage un cagoule. Même dans lui même, c'est pour voir le deux coté de chaque personnage : c'est lui qui décide parfois, c'est lui qui est en malheur, c'est lui qui s'énerve, mais il y avait quelqu'un d'autre qui décide pour lui, même le discours, qui le fait suivre ses apnées, qui lui dirige pour se déplacer, qui lui oblige pour s'asseoir. Qui manipule vraiment, pour dire que il y avait un telle...c'est pas schizophrénie, mais il y avait des envies, des choses qui poussent, des choses qui font reculer, parfois, c'est un mélange en fait entre tout les cotés morphologiques et sentimentales et psychologique de la construction de chaque personnage. Et de dire que le personnage même il est né de ces cagoules : parfois tu vois la cagoule en train de jouer mais il enlève son cagoule pour apparaître comme un personnage. Alors lui il est venu d'où ? De l'inconnu, parfois pour dire qu'on vous donne l'exemple réel et l'exemple imaginaire mais si on efface le deux il reste quoi : les cagoules. Alors l'objectif qu'on est en train de viser est vraiment les cagoules qui sont en train de nous décider la vie, vraiment».⁴⁹⁹

In questa indecidibilità tra la volontà, il desiderio del personaggio e ciò che le muove, che spesso è determinata dalla manipolazione del potere che il personaggio stesso subisce- fino ad arrivare ad un incarnazione assoluta con il *cagoule* stesso- si situa la schizofrenia biopolitica, un'incapacità di discernere cosa sta davvero alla base del muovere dei cittadini, dei loro desideri, del loro manifestarsi. Corpo quindi che si fa interprete del controllo assolutamente biopolitico del governo sui propri cittadini, espressione della pervasività del potere che riesce ad entrare perfino nell'intimità domestica di una famiglia, e manipolarne sentimenti e pensieri.

Ma al tempo stesso il corpo è anche espressione della potenza desiderante, della resistenza: nelle parole dei due attori infatti, un cambiamento significativo è segnato nel territorio tunisino a partire dal 14 gennaio 2011, data dell'inizio della Rivoluzione.

I corpi, fino a quel momento nascosti e censurati, decidono di manifestarsi, di esistere, riuniti in un solo e comune gesto: *Dégage!*

«[...] Et tout se représente avec le corps, surtout avec la Révolution quand on est sortie dans les rues, on était avec notre corps : voilà, on est là, il faut qu'on existe, qu'on se manifeste dehors, avec ses corps ; on se connaît pas, toi tu est qui, je te

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 328.

connais pas, mais on est là, on existe corporellement, on est dit qu'on est là pour rester, de faire réveiller les corps, parce que on se mit d'accord les tunisiens qu'on parle tous le même langage...donc on s'est dit, on va utiliser dans le spectacle un type d'écriture du corps, autrement».⁵⁰⁰

Corpi riuniti, in un'interruzione del «*continuum* violento della storia», attimo, bagliore, resistenza fugace che ribalta il regime biopolitico e si fa potenza, corpo in potenza, di un'azione che sovverte, per un attimo, la violenza del potere.

Le immagini che ancora testimoniano la forza dei giorni rivoluzionari sono pervase di quel gesto, la mano alzata che, con decisione, spinge, dondola in un continuo movimento a scacciare il dittatore, che, nelle parole di Rabii Brahim, è come un'onda:

«A un certain moment, le 14 janvier, il y avait des miliés de citoyens tunisiens qui se connaissaient pas, qui c'était pas réunis, et, sans l'avoir préparé, ils se sont réunis a faire un seul expression corporelle, un geste que quand tu le voit c'est une vague».⁵⁰¹

Corpi che riprendono lo spazio pubblico, dominato, prima di allora, solo dalle immagini di propaganda del regime; e cittadini ed artisti riprendono a parlare, ad occuparsi di ciò che gli appartiene:

«From being subjected to, Tunisian artist are today acting. It is evident that the act of taking to the streets makes the artist closet to the public, but is not the most important thing. In fact, the most important act is transgressing the censorship by acting directly on civil society, thing was successfully destroyed by the authority. To transform the artistic action, to give a new role to the artist [...] In the way, art and artist are no more placed «off time» and «off shot» but at the heart of the everyday life and the collective and social action. Today, if we do not note any form of political condemnation, a new way of repression is emerging, we can qualify that repression as social censorship».⁵⁰²

Dove, oggi, però, a due anni dall'inizio della Rivoluzione, quella stessa capacità di manifestarsi dei corpi diventa il territorio di espressione privilegiata delle diversità: i corpi per un attimo riuniti, sono ad oggi il *battleground* dei diversi progetti di società. Come detto da Rabii Brahim, il corpo diventa il territorio di un'appartenenza ed, insieme, di un rifiuto; espressione diretta dell'adesione ad un progetto di società, che, biopoliticamente, si iscrive nell'adesione ad un modello di vita:

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 336.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 332.

⁵⁰² H. Ounaina, *Censorship /self – censorship of art in the Tunisian public space*, Z.A.T., 4 avril 2012, p. 9.

«A partir du 14 janvier, il c'est crée des codes corporelles nouvelles, des nouvelles intentions du corps, par rapport à se manifester d'une façon corporelle dans les rues, même. On voit, maintenant, la présence physique des citoyens dans les rues. Il y a vraiment un conflit que se voit à partir de différence : on voit les gens avec les dreadlocks qui c'était pas beaucoup avant, c'était pas comme maintenant, la manifestation de cette vague. Il y avait des corps que tu ne vois pas avant : les corps cagoules, tous voilés, avec le burka, ou bien avec la tenue afghane et la barbe, ou bien des jeunes fashion. Et chaque genre, qui va se manifester dans la rue, c'est l'expression d'une façon de vivre. Il y a un accepte et un refus, à la fois».⁵⁰³

L'emergenza del fenomeno salafita ha posto l'accento sul corpo, che si fa primo interprete della adesione al movimento religioso : il corpo femminile coperto, negato allo sguardo, e quello maschile adornato di una lunga barba e dall'abito tradizionale afgano. Come sostiene Fabio Merone, anche il movimento salafita è figlio della libertà d'espressione rivendicata dalla Rivoluzione :

«The emergence of Salafi movements in post-Ben Ali Tunisia surprised both the international community and many in Tunisia itself. The astonishment was such that when the first Salafi demonstrations took place in downtown Tunis, journalists and observers were talking quite confusingly about the phenomenon. Some accused men of the former regime of having organized the demonstrations by these bearded men, others claimed they were members of the *Tahrir Party* (a pan-Islamist movement), and others still labelled them with the generic formula of «Islamists». What many did not fully realize is that a new rebellious generation had matured during the 2000s, keeping their views hidden. When democracy gave the chance for everybody to «perform» freely, they showed off and did all through their most meaningful symbols. Dressed in the Afghan *kamis* and sporting long beards, they slowly occupied public spaces, particularly in working class neighborhoods».⁵⁰⁴

Corpo terreno di battaglia allora, tutta biopolitica.

Ma ciò che è interessante in questa ambigua nozione di soglia del corpo è che la scelta del linguaggio, del codice corporeo, all'interno della creazione performativa ci dice altro: nel momento stesso infatti in cui incarna la manipolazione del potere, è atto a svelarla, a renderla visibile; si dà già come tattica di resistenza. Nel suo interessante *Saggio sul gesto* Agamben, prendendo le mosse dall'analisi di La Tourette, si spinge in una riflessione sul senso e il potere del gesto.

⁵⁰³ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. p. 333.

⁵⁰⁴ Merone, F., *Salafism in Tunisia: An Interview with a Member of Ansar al-Sharia*, 11.04.2013, on line http://www.jadaliyya.com/pages/index/11166/salafism-in-tunisia_an-interview-with-a-member-of

« Ciò che caratterizza il gesto è che in esso non si produce né agisce, ma si assume e sopporta. Il gesto apre cioè la sfera dell'ethos come più propria dell'umano. Ma in che modo un'azione è assunta e sopportata?»⁵⁰⁵

Si chiede il filosofo. La risposta segue di poco e si situa in quella riflessione sui puri mezzi, il cui solco fu aperto già da Benjamin e percorso da Arendt:

« [...] se il fare è un mezzo in vista di un fine, e la prassi è un fine senza mezzi, il gesto spezza la falsa alternativa tra fini e mezzi che paralizza la morale e presenta dei mezzi che, come tali, si sottraggono all'ambito della medialità, senza diventare, per questo fini».⁵⁰⁶

La riflessione di Agamben prosegue citando alcuni esempi pratici, tra cui la danza:

«Se la danza è gesto, è perché essa non è invece altro che la sopportazione e l'esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei. *Il gesto è l'esibizione di una medialità, il rendere visibile un mezzo come tale.* Esso fa apparire l'essere-in-un-medio dell'uomo e, in questo modo, apre per lui la dimensione dell'etica. [...] Solo in questo modo l'oscura espressione kantiana «finalità senza scopo» acquista un significato concreto. Essa è, in un mezzo, quella potenza del gesto che lo interrompe nel suo stesso esser-mezzo e soltanto così l'esibisce, fa di una *res* una *res gesta*».⁵⁰⁷

È quindi, nella sua doppia natura di assumere e sopportare, incarnare ed esibire, una dimensione politica ed etica quella aperta del gesto, che si situa in un territorio ibrido tra testimonianza ed evasione. Ed è politica anche, e soprattutto, in relazione alla volontà di innovazione interna al linguaggio teatrale tunisino: superare un vecchio modello logocentrico, in virtù di un approccio che faccia dell'universalità del corpo un codice, una nuova convenzione con lo spettatore. Questo infatti nelle parole di Assem Bethhouami:

«Voilà, c'est ça le lien : c'est quelque chose de révolutionnaire par rapport au théâtre tunisien, c'est un choix, parce que le théâtre tunisien se base traditionnellement sur un langage articulé, c'est verbale. [...] Alors, d'un côté c'est quelque chose de nouvelle par rapport au théâtre tunisien qui est basé sur la parole, d'autre côté c'est du a beaucoup des réflexions ; la danse, utiliser un langage corporel, c'est quelque chose de nouveaux par rapport à la société tunisien même. Ça devient maintenant quelque chose de quotidien : maintenant tu passe dans la rue et tu tombe dans cet groupe là qui a fait son truc, et ça a commencé dans l'année 2000/2001 ou l'expression corporelle et la danse ça devient quelque chose de dominant par rapport à toute la Tunisie, à la scène tunisienne, et ça devient petit à petit un art. Alors, l'utilisation de corps- parce que ça manquait aussi dans le côté

⁵⁰⁵ Agamben, G., *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45 – 53, p. 51.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pp. 52-53.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 53.

académique de bien faire la préparation sur la notion de corps aux acteurs- alors c'est quelque chose de nouvelle dans le théâtre tunisien».⁵⁰⁸

Il corpo diventa allora una nuova frontiera, un elemento portante della ricerca, luogo dove possa trovare spazio d'espressione la vitalità di una scena teatrale che non vuole ridurre la problematica della propria realtà in una dialettica antitetica tra due poli. Un corpo che cerca di restituire la diversità, ma anche la capacità desiderante, la possibilità dell'essere «soggetti non assoggettati» della politica. Corpo come soglia, aperta contemporaneamente sull'esposizione di sé, sulla manifestazione di sé come atto politico di resistenza, e, al contempo, corpo inerme, dolente, vessato dal potere, che ancora si esprime in una repressione, sottile, della diversità.

Come sostiene Laura Bazzicalupo:

«Corpo: è soglia, dentro e fuori, **dentro** alle pratiche del potere che lo attraversa e lo rende docile soggetto di terapie, cure e protocolli e manipolazioni, e **fuori**, luogo del sentire, delle passioni indisciplinate, del riso e dello scherno che sovverte, rovescia carnalmente l'ordine».⁵⁰⁹

Ed in questa soglia tra dentro e fuori, tra me e il mondo che sta la possibilità rinnovata di un senso dell'agire, dell'essere esposti ai colpi della vita come anche alla felicità dell'essere, alla bellezza, in un rapporto che è con me e costitutivamente con l'altro.

Corpo che si fa terreno di battaglia biopolitica e quindi spazio delle molteplici e fugaci ed intermittenti resistenze possibili:

«Il corpo offre dunque presa al potere ma simultaneamente è produttivo di resistenza, di “contropotere”, perfino nella passività della soggezione. [...] C'è un ripiegamento e fa perno su spirito e carne: fluire continuo tra spirito e carne, scambi di corpo e anima, impulsi e fantasie, pensieri che formano una piega che si riverbera sul sé. La resistenza che ogni punto del potere, costringendo, incontra, si fa attiva costruzione del sé, dunque autonomia, gesto estetico di autocostruzione etica».⁵¹⁰

II. 7 Di luce e ombra: bagliori resistenti.

«L'amicizia è un'assai bella cosa. Nella notte in cui ti ho parlato, abbiamo cenato a Paderno, e poi nel buio illune siamo saliti verso Pieve del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale errabondaggio. Allora ho pensato come sia bella l'amicizia, e le comitive di giovani ventenni che ridono con le loro maschie

⁵⁰⁸ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, op. cit. p. 334.

⁵⁰⁹ L. Bazzicalupo, *Mimesis e Aisthesis- Ripensando la dimensione estetica della politica*, op. cit. p. 385.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 397.

voci innocenti, e non si curano del mondo intorno a loro, continuando per la loro vita, riempiendo la notte delle loro grida. La loro maschilità è potenziale. Tutto in loro si trasforma in risa, in risata. Mai la loro foga virile tanto chiara e sconvolgente appare come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti, perché nel loro corpo è sempre presente la loro completa e ilare giovinezza.»

Pier Paolo Pasolini, *Lettera a Franco Farolfi*

Ultimo dei codici fondamentali per una lettura dello spettacolo *Richard III – Cort Circuit* è cercare di tracciare una piccola drammaturgia della luce. Come già inscritto nel titolo dello spettacolo, la luce è infatti metafora potente del lavoro, che vede, ai due poli di una dialettica volta a raccontare il potere, l'oscurità e la luce. Quello che vorrei tentare, guidata dall'analisi di George Didi-Huberman sulla «politica delle sopravvivenze» è l'iscrizione, tra i due poli, di un terzo e fondamentale asse: quello dei bagliori, dei barlumi, delle fugaci intermittenze che non rispondono né di un sistema repressivo, che accede nel buio al controllo di un popolo divenuto cieco, né di un sistema della «sovraesposizione del vuoto»⁵¹¹, che relega alla possibilità di visione solo un popolo acclamante, asservito al dominio della società dello spettacolo. Un'analisi che procede per cortocircuiti, interruzioni, apparizioni fugaci. Come sostiene Didi-Huberman nel già citato saggio sulla scomparsa delle lucciole, che attraverso un'analisi dell'opera pasoliniana si muove sul sottile crinale tra estetica e politica, tra potere e resistenze possibili:

« Il mondo è davvero così asservito come lo hanno sognato- come lo progettano, lo programmano o vogliono imporcelo- i nostri attuali «consiglieri fraudolenti»? Postulare una cosa del genere significa, appunto, dar credito a ciò che la loro macchina vuole farci credere. Significa vedere solo il buio fitto o la luce accecante dei riflettori. Significa agire da sconfitti: ossia essere convinti che la macchina svolga il suo compito senza sosta né resistenza. Significa vedere solo il *tutto*. Non vedere dunque lo spazio- magari interstiziale, intermittente, nomade, collocato in maniera improbabile- delle aperture, dei possibili, dei bagliori, dei *malgrado tutto*». ⁵¹²

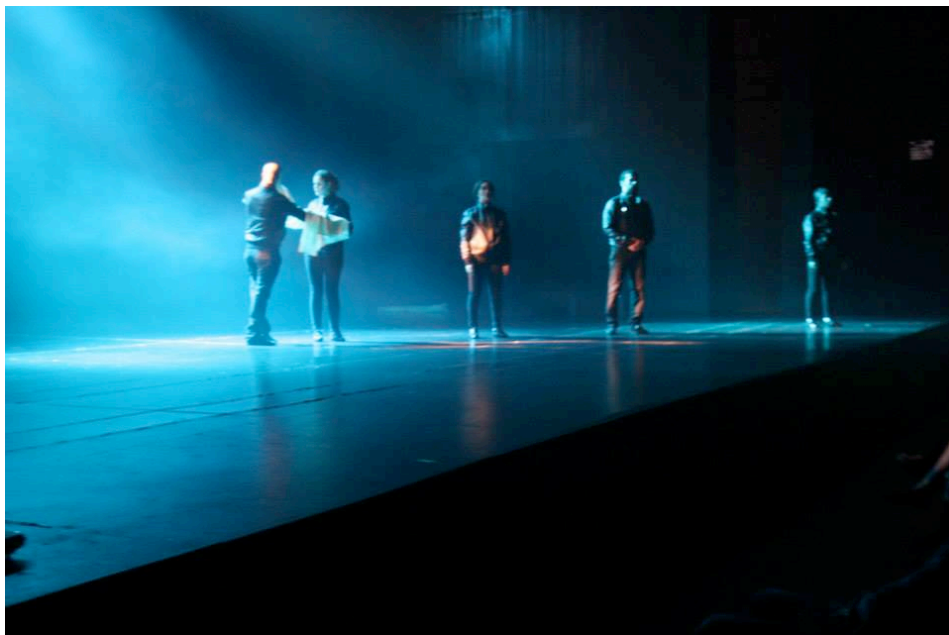
Il tema dell'oscurità si fa canone di tutta la trama dello spettacolo: come visto, è attraverso il controllo del quadro elettrico della casa che il padre dittatore ha asservito la propria famiglia; e Sahbi, il suo degno erede, vuole preservarne il controllo, impedendo a tutti gli altri membri della famiglia di accedervi.

Ma, come già presente nel prologo, nella quasi totale oscurità, un piccolo bagliore si manifesta: in un passaggio di un telo bianco tra tutti i personaggi, per arrivare al fondo

⁵¹¹ cfr. Giorgio Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer. Vol. 2/2*, Neri Pozza, Milano 2007.

⁵¹² G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Per una politica delle sopravvivenze*, op. cit. pp. 27-28.

della diagonale, dove è stata lasciata Fatima, si intravede già una piccola luce. Quella trama sottile, che li accomuna tutti, e che vestirà non a caso la madre dell'abito tradizionale berbero della madre terra, si tinge di una colorata luminescenza.



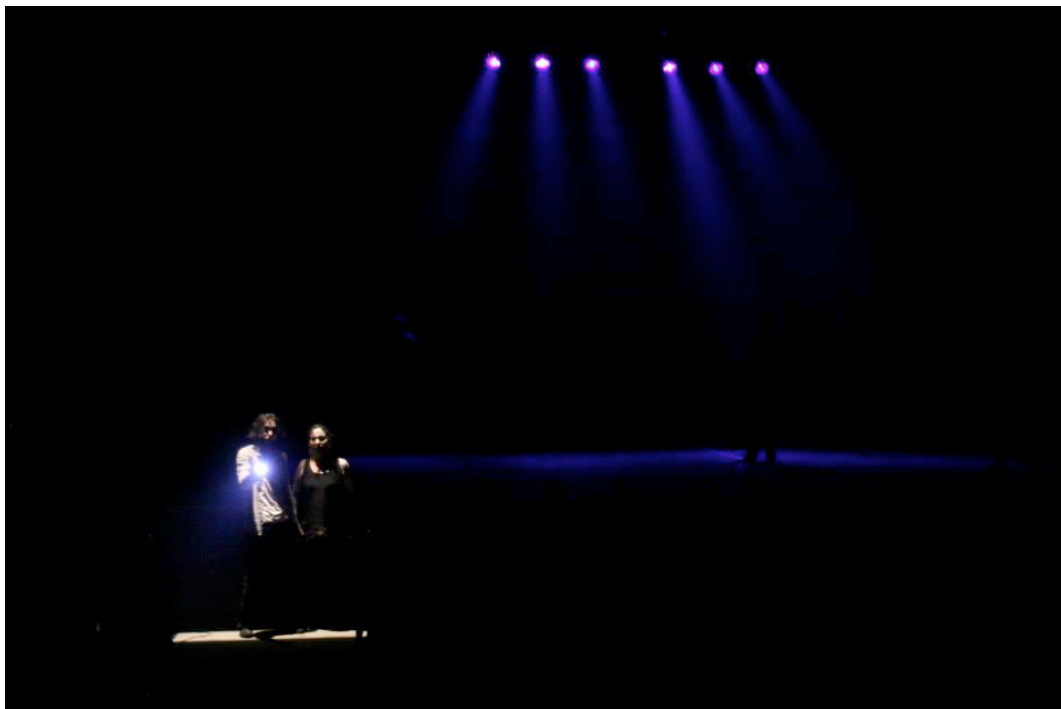
Il chiarore è più evidente se osservato da vicino, come in questa seconda immagine:



La drammaturgia della luce nelle scene della famiglia è sempre caratterizzata da una luce parziale, che però accosta, non a caso, la sovraesposizione e il buio, l'acclamazione e l'asservimento:



Ma all'interno della trama stessa della famiglia esistono delle eccezioni: è il caso delle scene in cui compare il personaggio di Khaled, che si investe di agire, insieme a Nabila, una costante resistenza. Lo vediamo, spesso, elettrizzato, ma soprattutto alla ricerca di una possibilità di sovversione, nel buio, accompagnato dalla flebile luce di una torcia:



Il piano dell'oscurità domina invece completamente la trama di *Richard III*. Tutte le scene dello spettacolo dedicate ai fantasmi della cantina, sono dominate dal buio. Ma anche qui, esistono delle significative eccezioni. Se infatti le torce vanno ad illuminare il volto del dittatore, rimarcandone l'impressiva immagine come in un primo piano

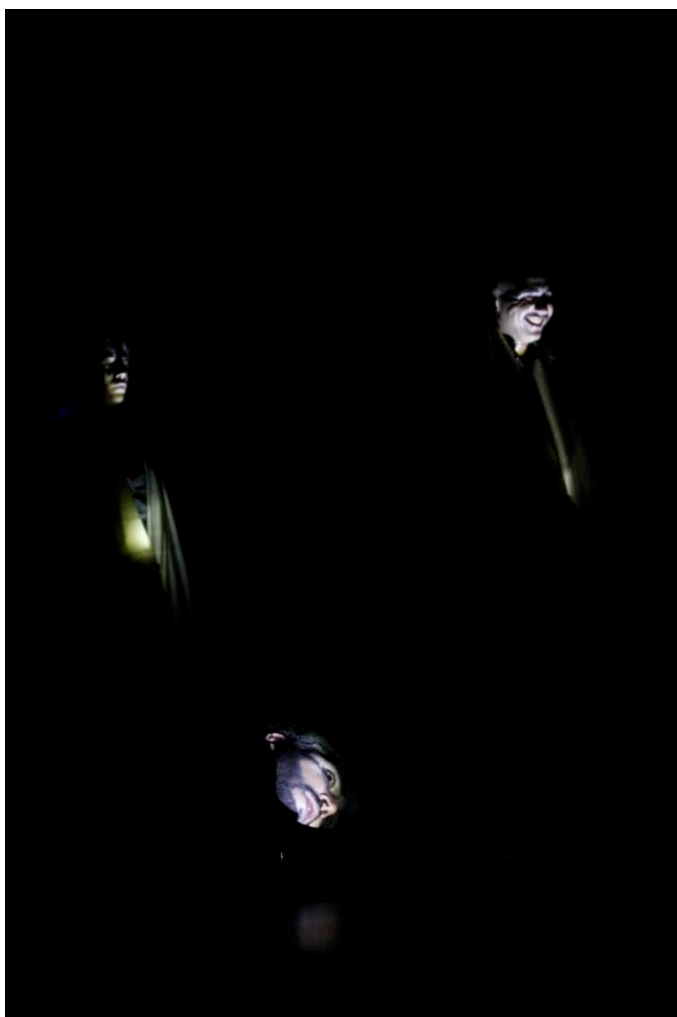
cinematografico (memoria delle antiche gigantografie del dittatore disseminate nello spazio urbano?):



Dove la stessa illuminazione, ad esempio, è usata per raccontare la schiavitù del regno di Richard per tutta la corte:



È invece nelle apparizioni della veggente, ad esempio, o nel momento della morte di Richard che ricompaiono i nostri bagliori, tenui, a mantenere in vita una piccola speranza di resistenza:



Il corto circuito è infatti, in ultima analisi, il valore ultimo che lo spettacolo cerca di promulgare. La possibilità di interruzione tra il vecchio sistema di oscurità, la nuova

luce teologica, e, nel mezzo, bagliori di una luce nuova, altra, che cerca, disperatamente, di non essere soppressa, spenta.

Come scrive Didi-Huberman:

«Si tratta, infatti, né più né meno, di ripensare il nostro «principio speranza» attraverso il mondo in cui il Già-stato incontra l'Adesso per dare origine a un bagliore, a un lampo, a una costellazione in cui si liberi qualche forma per il nostro stesso Futuro. Benché rimangano rasoterra, benché emettano una luce debolissima, benché si spostino lentamente, le lucciole non disegnano forse, a rigore, una costellazione di questo genere?»⁵¹³

Perché, come conclude l'autore, la nostra stessa facoltà immaginativa, che è anche quella, per chi crea artisticamente, di *produrre immagini*, è profondamente politica:

« [...] Nel nostro *modo di immaginare* si trova fondamentalmente una condizione del nostro modo di fare politica. L'immaginazione è politica, ecco ciò di cui dobbiamo prendere atto. Viceversa, la politica non può esistere, in un momento o in un altro, senza la facoltà di immaginare [...]. »⁵¹⁴



⁵¹³ *Ibidem*, p. 38.

⁵¹⁴ *Ivi*.

II. 8 Testimonianze evasive o del teatro in «tempi bui».

«Essere pienamente vivi nel nostro mondo così com'è.
Mettersi vicino a coloro per i quali
questo mondo è diventato intollerabile e ascoltarli.
L'unico sogno che vale la pena di vivere é vivere finché si é vivi
e morire solo quando si è morti.
Cosa significa esattamente?
Amare. Essere amati.
Non dimenticare mai la propria insignificanza.
Non abituarsi mai alla violenza indicibile
e alla volgare disparità della vita che ci circonda.
Cercare la gioia nei luoghi più tristi,
inseguire la bellezza là dove si nasconde.
Non semplificare mai quello che è complicato
e non complicare quello che é semplice.
Rispettare la forza, mai il potere.
Soprattutto osservare. Sforzarsi di capire.
Non distogliere mai lo sguardo. E mai, mai dimenticare.»
John Berger e Arundhati Roy

Per tentare una conclusione, quindi, alla luce di tutte gli elementi considerati fin ora, mi appello alle parole dei due attori, che ci hanno fatto da guida nell'analisi dello spettacolo. Parlando infatti, in conclusione dell'intervista, dei motivi che li hanno spinti, come equipe di lavoro, ad affrontare in questo modo la creazione, riaffiorano le domande che tutti i cittadini, compresi gli artisti tunisini, si sono posti durante il periodo rivoluzionario:

«La question c'est quoi : tu vas donner quoi aujourd'hui ? Tout est permis, tout le vois sont devant toi, tout le monde dit ce qui veut, et voilà, vous avez tous la liberté donc fait ce qui vous voulait. Mais est-ce que le théâtre est nécessaire aujourd'hui après avoir eu une Révolution dans cet Pays ? Est-ce que c'est nécessaire ? Quel type de théâtre tu pourrait faire pour réveiller les gens, pour avancer...et ça c'était difficile pour tout l'équipe de travail de chercher à avoir un résultat ou se peut mélanger tout. Ca je dis c'était une difficulté parce que : le coté plastique, la faible, la chronologie pour arriver à un fin, il faut choisir une façon d'écriture physique, très cohérent avec le quotidien, parce que le gens sont en train de voir le vidéo clip, la danse, vraiment l'expression du corps. [...] Réveillez vous, c'est le 14 janvier, c'est l'occasion, mais on va avoir un autre Ben Ali ? Même, il va revenir ou pas ? Voilà, il est sorti, est-ce que après 23 ans qu'on a passé dans ce Pays c'est vraiment possible de se réveiller la matin et de pas retrouver Ben Ali ? C'est notre père, putain, c'est notre dictature, et alors il est ou ? Il est parti comme ça ! Ce sont beaucoup de question que tu te pose par rapport a toi comme citoyen et comme quelqu'un qui pratique de l'art. Qu'est-ce que tu en train de faire ? Même toi tu

peut même pas réaliser...dire si ça c'est vrai ou pas vrai...tu est en train de rêver ? Non, c'est la réalité, tu sais pas. Donc toutes cette questions là c'était notre défis, de faire tout un mélange pour arriver à ce produit, où mélanger le discours, la faible et tout, le base et l'esthétique».⁵¹⁵

A partire dunque da una forte e radicale messa in discussione delle pratiche artistiche che hanno preceduto il periodo della rivoluzione, ma, soprattutto, da un forte ripensamento politico sul ruolo che l'arte e il teatro possono avere in questo periodo *eccezionale*, di transizione democratica, nasce la necessità di sperimentare un discorso teatrale che coniughi, in un binomio indissolubile le facoltà inventive ed evasive proprie del linguaggio teatrale- come l'uso di un testo classico, archetipico, come *Richard III* ma anche il linguaggio del corpo, della luce- senza però rinunciare ad una testimonianza che si fa monito, interruzione del presente per la costruzione di un futuro. Azione estetica e politica insieme. Come spiegano ancora i due giovani attori:

« R.B. : C'est pas témoigner dans le sens du théâtre de Jaïbi, par exemple, la documentation ou bien le théâtre politique brechtien, mais témoigner – et moi je vois que c'est ça le rôle du théâtre- ...tu viens au théâtre parce que je te raconte une faible, je te fais voir un coté spectaculaire, et quelque chose que te touche : si tu t'amuse, si tu rigole, si tu pleure, ce rapport humain direct qui est la magie du théâtre et te faire poser des question et donner des idées. C'est ça en fait. Donc, témoigner oui, mais à partir de l'imaginaire et pas de le coté direct. On met pas le débats politique comme il est sur scène, parce que ça pour le moment c'est pas ce qui nous manque en Tunisie, et même on en a marre, de cette débat politique. Comment traiter ce propos politique, social, économique, théâtralement sans être dans la témoignage directe.

A.B. : C'est ça. Pour être dans le théâtre et pas dans la politique, et n'est pas être dans la banalité d'un théâtre du style, mais être dans un faible qui conduit, qui a un fil conducteur pour dire quelque chose, pour réveiller, pour faire une réflexion des gens par rapport à ce qui sont en train de voir, alors il y a tout un mélange de tout.

R.B. : et c'est purement politique !»⁵¹⁶

Una testimonianza dunque che non vuole essere diretta, rischiando così di appiattirsi sul linguaggio della realtà, sui quali domani indiscusso il media televisivo : un discorso che ritorni all'origine di una teatralità pura, che è, come direbbe anche Hannah Arendt, « l'arte politica per eccellenza ».

Dove la magia della co-presenza tra attori e spettatori si fa l'elemento scatenante per aprire quello spazio liminale, sospeso, che è aperto contemporaneamente sul dentro e sul fuori : dentro lo spazio teatrale, fuori la società, su cui riverberano i piccoli e fragili spostamenti di senso che l'arte può contribuire a generare.

⁵¹⁵ Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim, in Appendice, op. cit. pp. 335-336.

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 334.

Dove il codice indiretto si fa portatore di una possibile, e fugace, universalità, che, portando il discorso su un piano altro da quello della realtà, risuonando dentro archetipi antichi amplificati dalla bellezza, dalla poesia, possano restare validi, farsi interpreti e anticipatori sul proprio tempo, per continuare ad essere validi, attuali, anche dopo la propria creazione :

« R.B. : Et aussi parmi les questions qu'on la posé, c'est les gens qui ils ont cru qu'ils sont fait une Révolution, mais la pièce elle dit que non, on viens de commencer, on a pas fait une Révolution. Si on fait attention a nous même, comment vivre, on est en train de reproduire un dictateur. Et ça pour un année et demi avant, et aujourd'hui et un ans, trois ans après, on peut toujours présenter Richard III pour dire le même discours, et ça serait actuel.

A.B. : Si tu veux présenter cette réflexion, l'idée du projet- je le dit pas parce que je sui dedans le projet, je m'en fou du résultat- l'idée et le guide du projet ça peut servir a tout moment, même au 2040, c'est la notion révolutionnaire par rapport a chaque tête. C'est réveiller les esprit, c'est avoir une réflexion par rapport a tout, dans la vie, par notre vie quotidienne. Ca commence par notre vie, de moi, de toi, de mon entourage, par rapport au monde. Alors, c'est l'objectif d'utiliser une faible ancienne, une texte ancien, c'est ça vraiment. Il y avait une continuité, il y a pas l'Histoire qui est coupé en arrière, et on la laisse vraiment arrière : maintenant, 2013, avec la Révolution ça commence pas une autre moment de l'Histoire, non, c'est relié. Alors ça peut se reproduire, voyez bien l'Histoire et essayez pas de la reproduire ! Alors, réveillez vous ! C'est un déclencheur, il faut être bien, défendre votre territoire, voilà celui, le méchante, qui était là en train de vous manipuler, en train d'user la force, la notion de policier, il est parti : alors montrez – nous qu'est-ce que vous étés en train de faire. Est-ce que vous étés là pour avancer, ce peuple, et ça c'est en fait le rôle des gens du théâtre, des écrivains, des poéticiens, vers un société que vraiment il faut qu'elle avance mentalement avant que économiquement». ⁵¹⁷

Come tornare, in questi « tempi bui » ad un ritrovato senso dell'arte teatrale, che si fa partecipe e portavoce delle storie e dei conflitti politici che animano la società in cui nasce e a cui si rivolge, riuscendo a creare un mondo autonomo, eppure così intimamente connesso ed intriso del mondo che lo circonda.

Citando Didi-Huberman , che a sua volta ritorna al pensiero di Hannah Arendt : «Nel suo elogio di Lessing, dal titolo *L'umanità in tempi bui*, Arendt evocava la condizione di colui che si trova ad affrontare tempi di questo genere, tempi in cui “la sfera pubblica ha perduto l'intensità luminosa che [...] apparteneva alla sua essenza”, tempi in cui non ci sentiamo più “illuminati” secondo l'ordine delle ragioni, né “radiosi” secondo l'ordine degli affetti. Ecco dunque ciò che alcuni, in una situazione simile, avrebbero scelto di fare: “ritirarsi dal mondo” della *luce*, lavorando tuttavia a qualcosa che potesse ancora “essere [...] utile al mondo”, a un *barlume*, insomma. Ritirarsi senza ripiegarsi

⁵¹⁷ *Ibidem*, pp. 336-337.

su se stessi [...] Allora la sofferenza del ritirarsi si trasforma nella gioia del movimento, quel desiderio, quell'*agire malgrado tutto* capace di assumere significato nella sua trasmissione all'altro: "Il senso di un'azione", scrive Arendt sulla scia di Benjamin, "si rivela solo quando l'azione [...] diventa una storia suscettibile di narrazione"». ⁵¹⁸

⁵¹⁸ G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, op. cit. pp. 90-91.

Conclusioni.

Per tentare di tirare le fila del discorso e mettere in una dimensione di senso le molteplici esperienze teorico pratiche che hanno costruito il paesaggio di questa ricerca, mi sembra interessante pensare ai diversi punti del lavoro come parte di una costellazione, dove ogni punto acquisisce una diversa dimensione di senso se accostato agli altri. Il primo punto della costellazione è il lavoro teorico intorno allo stato d'eccezione: la ricerca sulla letteratura scientifica fondamentale ha permesso di definire e specificare gli aspetti del dispositivo che potessero essere punto di contatto, faglia, per aprire ad un discorso altro, che coniugasse azione politica e pratica estetica.

Lo stato d'eccezione è infatti momento di crisi per eccellenza del diritto, ma anche suo principio eccedente, e quindi, generatore, che riposa sul monopolio della violenza di Stato, o meglio della *Gewalt*, che nell'attivazione del dispositivo eccezionale si fa paradigma assoluto: l'assunzione della totalità dell'esperienza umana, in assenza di una normazione possibile dettata dall'ordine giuridico, diventa pervasiva, associata alla passività assoluta del soggetto politico, alla privazione completa di ogni spazio d'azione politica. Se è vero che lo stato d'eccezione esclude lo spazio dell'azione politica perché include nel proprio dispositivo le (*nude*) vite (Agamben), è vero anche che esistono sempre dei contro soggetti, o meglio degli spazi di deposizione di questo movimento coatto del potere. Il «gesto» benjaminiano è infatti volto all'interruzione del *continuum* violento della Storia, all'apertura delle infinite possibilità altre in cui rileggere il passato e collocare il futuro politico dell'uomo. Qui si apre la prima crepa, nell'interruzione del *continuum* violento della Storia: ed è in questo primo innesto che la costellazione si sposta sul suo secondo punto, che muove la propria riflessione sugli spazi di azione politica che siano, insieme, creatori di forma estetica. Le forme non violente, *gewaltloss* di comunicazione tra gli uomini, i bagliori, le lucciole, secondo Didi-Huberman, che con la loro fragile bellezza costituiscono una forma di resistenza, un'azione politica che si fa creazione estetica insieme. Se davvero lo stato d'eccezione è un dispositivo pervasivo, caratterizzato da un movimento oscillatorio che alterna norma ed eccezione, seguendo l'ipotesi di Didi-Huberman diventa interessante osservare, all'interno della norma (e dell'eccezione), della *luce accecante del potere*, dove si costituiscono delle politiche delle sopravvivenze appunto, dei bagliori, dei controsoggetti che possano attuare *tattiche* (Foucault; De Certeau), generare necessità e desiderio, generare cultura proponendo anche azione politica. Così tornare ad agire, politicamente e poeticamente,

seguendo la suggestione arendtiana ed anche benjaminiana: «Il senso di un'azione si rivela quando l'azione [...] diventa una storia suscettibile di narrazione»⁵¹⁹. Narrazioni di *comunità che restano*, che restano ai margini del Regno e della Gloria, delle luci accecanti del potere e della società dello spettacolo; che, nello *stato d'eccezione in cui viviamo*, propongono azioni, possibili narrazioni, effimere bellezze. Forse così possiamo intendere l'adagio benjaminiano della politicizzazione dell'arte che si contrappone all'estetizzazione della politica.

Avere la capacità di riconoscere le lucciole, captarne i bagliori intermittenti, fragili. Mettendoci in movimento, in ascolto.

«Sta a noi non vedere scomparire le lucciole. Ma per fare ciò dobbiamo acquisire la libertà di movimento, il ritirarsi (*retrait*) che non sia ripiegamento su noi stessi, la facoltà di fare *apparire* scintille di umanità, il desiderio indistruttibile. Noi stessi [...] dobbiamo dunque trasformarci in lucciole e riformare, così, una comunità del desiderio, una comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere. Dire *sì* nella notte attraversata da bagliori. [...] Ed è forse spostando l'attenzione, il fuoco, e anche il corpo in uno spazio diverso, verso «i margini, cioè attraverso un territorio infinitamente più esteso, (dove) avanzano molti popoli sui quali sappiamo troppo poco, e dunque popoli per i quali una controinformazione appare sempre più necessaria. *Popoli lucciole* quando si ritirano nella notte, che cercano come possono la loro libertà di movimento, fuggono i riflettori del regno, fanno di tutto per affermare i loro desideri, emettere i loro lampi di luce e indirizzarli ad altri».⁵²⁰

Ed è in questo nuovo posizionarsi che il terzo e importante punto della costellazione prende vita: la Tunisia della transizione democratica, che apre innumerevoli domande, molteplici sponde dalle quali sorgono nuove riflessioni. Tra le prime, l'indagine intorno all'attuale situazione politica, che ha dimostrato come l'oscillazione del dispositivo eccezionale alterni norma ed eccezione in un sistema che si fa sempre più simile ad un dispositivo di controllo che ad una misura eccezionale. E se ad un tempo la violenza del sistema di potere è segnale di una deriva politica potenzialmente preoccupante, al tempo stesso apre ad un rinnovato senso e valore del fare artistico, che è nel suo stesso manifestarsi azione politica, resistenza fragile.

I casi dei molteplici arresti di cantanti, artisti, giornalisti hanno dato vita ad un dibattito vivo sul valore e sul senso e sulle modalità del fare artistico: una consapevolezza nuova e diversa del potenziale eversivo e dirompente della creazione e fruizione dell'arte: come il *parresiasta* foucaultiano, l'arte apre quello spazio di un'altra verità possibile

⁵¹⁹ H. Arendt, *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten* cit. (trad.it.cit.p. 42) in G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Per una politica delle sopravvivenze*, op. cit. p. 91.

⁵²⁰ *Ibidem*, pp. 92- 93.

che: «fa esplodere la verità della città col suo stesso manifestarsi, aprendo uno spazio nuovo negli interstizi della realtà governata».⁵²¹

Sulla traccia di Bazzicalupo, allora, questo nuovo manifestarsi del cittadino, ed artista, nello spazio pubblico, questo apparire di fronte all'altro nell'atto della creazione, nella gratuità del gesto artistico che è dono che non lascia immune l'altro, appunto, può forse generare quell'effimera *communitas* del desiderio di cui parla Didi-Huberman: nell'aprire momenti estemporanei, attraverso la produzione di un agire estetico, che prevede una condivisione dell'esperienza tra attori e spettatori, in definitiva tra cittadini, le esperienze artistiche modificano, trasformano i propri spettatori. Generando una particolare forma di futuro: la condivisione del *dono* gratuito che l'artista offre ai suoi concittadini, crea una comunità che si incontra a partire da un'esperienza comune. Ma che non deve riconoscersi in una fissa e irremovibile forma identitaria. Unica possibile forma di riconoscimento la fragile e comune esposizione del corpo, dei corpi.

I corpi del nuovo teatro che viene: la bellezza e l'invenzione evasiva che si coniuga con la necessità tutta politica di raccontare il proprio tempo e di modificare la narrazione dominante con una molteplicità di narrazioni minori, fragili, aperte. Ma che hanno bisogno, per il loro manifestarsi, della potenza dell'archetipo, della struttura evasiva, della bellezza della parola poetica.

Come Primo Levi riscopre la potenza di Dante dentro al Lager, così cambia il valore ed il peso dello Shakespeare tunisino, che non a caso sposta drasticamente l'asse dal ritratto dell'uomo di potere alla costruzione della sua ascesa, all'acclamazione, alla responsabilità condivisa della costruzione di una dittatura. L'archetipo, la struttura evasiva diventa allora struttura portante, che sorregga un discorso che vuole essere come un detonatore, che apra domande e stimoli la propria comunità ad una riflessione ed ad un'azione.

Tunisi è stato per me un territorio nuovo, territorio del quale sapevo e «sappiamo troppo poco», la possibilità di un ribaltamento del punto di vista: deconolonizzare lo sguardo diventa allora il primo imperativo, perché le pratiche incontrate possano interrogarci, al di là del mare Mediterraneo che ci separa, ed aprire nuovi orizzonti possibili, di ricerca e d'azione, politica ed estetica insieme.

Vorrei chiudere, infine, con le parole di Dipesh Chakrabarty, che racchiudono, per me, un'importante riflessione sul metodo:

⁵²¹ L. Bazzicalupo, *Pragmatica anarchica e virtù esemplari: un poststrutturalista ad Atene*, pp. 73- 88, in S. Marcenò e S. Vaccaro (a cura di), *Il governo di sé il governo degli altri*, duepunti edizioni, Palermo 2010, p. 82.

«Tentare di provincializzare questa Europa significa considerare il moderno come inevitabilmente contestato, significa sovrascrivere, sopra le narrazioni privilegiate della cittadinanza, narrazioni che raccontano di altre connessioni umane, le quali si nutrono di passati e futuri sognati, in cui le collettività non sono definite né da rituali di cittadinanza né dall'incubo della "tradizione" che la modernità stessa crea».⁵²²

⁵²² D. Chakrabarty *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2004, p. 272.

Appendice

1. Breve appendice storico-teatrale.
2. Testi teatrali.
3. Interviste.
4. Immagini.

1. Breve appendice storico-teatrale.

Il teatro tunisino durante il governo di Zine al Abidine Ben Ali (1987 – 2011).

Breve introduzione storico-teatrale.

1. Le origini: oralità e ibridazioni coloniali.

La Tunisia antica è stata una terra dalle molte dominazioni e contaminazioni: la popolazione berbera, *Amazight*, ha visto il proprio territorio attraversato dall'espansione orientale del Romano Impero prima, seguito all'arrivo degli Arabi e dell'Islam qualche secolo dopo e dall'Impero Ottomano nel XVI secolo.

Mi sembra importante guardare sinteticamente alle origini del teatro tunisino, da un lato, per poter comprendere l'antico legame esistente tra la performatività e la società in cui si esprime e a cui si rivolge: la cultura orale preislamica e precoloniale racconta di una relazione con il potere che sarà caratteristica di tutta la produzione teatrale e performativa seguente, come ben ricorda Frantz Fanon, ad esempio, a proposito del potere sovversivo degli *storyteller* durante gli anni del colonialismo⁵²³. Secondariamente, non certo per importanza, mi pare fondamentale sfatare la prospettiva occidentale e orientalista⁵²⁴ che vede la nascita del teatro arabo a partire dall'introduzione del modello europeo; come sostengono Khalid Amine e Marvin Karlson nel saggio *Post Colonial Theatre in the Maghreb* :

«Traditional European- oriented theatre history regarded the next millennium of this region's history as a blank, until European-style theatre returned in the form of French colonial dramatic activity. [...] More recent theatre scholarship, however, recognizing that performative activity exists in many forms beyond the specific European tradition, has come to realize that in the Maghreb, as elsewhere in the Arab world, a wide variety of performance activity existed here long before the introduction of European-style theatre in the nineteenth century».⁵²⁵

Molte sono infatti le forme performative esistenti già in epoca preislamica, tra cui la figura del narratore ha sicuramente un fortissimo peso: la cultura performativa del Maghreb si esprime nell'oralità, che sarà caratteristica anche della ritualità religiosa legata all'Islam.

Se infatti la cultura teatrale occidentale attinge dalle proprie radici greche la forma testuale come principio generatore dell'atto spettacolare, la cultura del mondo arabo al contrario ha forte matrice nell'oralità.

⁵²³ Cfr. F. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962.

⁵²⁴ Cfr. E. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁵²⁵ K. Amine e M. Karlson, *Post Colonial Theatre in the Maghreb*, op. cit. p. 16.

«One of the most basic differences in these two performance traditions is that while the European theatrical tradition from the Greeks onward has been dominated by the written text, oral performance as an expressive behaviour in the form of orature was the dominant form of performance in the Maghreb long before the arrival of Islam».⁵²⁶

Il narratore ha molti nomi e ruoli nella storia antica araba, che appartengono sia alla cultura religiosa e rituale islamica che alla trasmissione di poesie, storie folkloriche e leggende popolari di matrice berbera. Il suo ruolo è fortemente riconosciuto nella società, e la permanenza della sua attività nei secoli prenderà un ruolo fortemente politico durante gli anni coloniali.

«Lungo il corso della storia araba ci si imbatte in personaggi come il *rawi* il quale, in epoca preislamica, trasmette la poesia orale e, con il passare dei secoli, assume il ruolo di narratore professionista; il *qass*, che, in origine dispensatore di sermoni, diventa una sorta di giullare che trasforma, ridicolizzandoli, i racconti seri, perfino quelli religiosi. Il *maddah*, che svolge in principio funzione di panegirista, a partire dall'epoca ottomana esercita la sua professione di narratore soprattutto nei grandi centri urbani dell'impero. A questi personaggi si aggiungono i *gawwal*, ovvero il narratore itinerante, e il *mukaddi*, che vive di elemosina raccontando le sue straordinarie avventure. Il più noto è senza dubbio il *hakawati*, attivo fino ai nostri giorni [...] Compito dell'*hakawati* è intrattenere il pubblico dei caffè, seduto su uno scanno più alto degli avventori, raccontando storie che durano anche diverse settimane e vengono di solito recitate prima della preghiera del *maghreb*, al tramonto».⁵²⁷

La forte natura teatrale dell'atto narrativo, che prevede l'interpretazione di ruoli, la narrazione epica, il linguaggio del corpo, lo scambio tra realtà e finzione, la ritmica, il canto come interpunzione strutturale, ha una caratteristica fondativa, che è il coinvolgimento del pubblico come parte strutturante dell'atto performativo. Questo coinvolgimento dell' "Altro", permette di negoziare le differenti relazioni tra i partecipanti e, come sostengono Khaled Amine e Marvin Karlson, «in the process it reformulates social legitimation and cultural values».⁵²⁸

In questo potere trasformativo della performance⁵²⁹, citando Erika Fischer-Lichte, risiede la sua forza propulsiva, che ben si esprimerà negli anni coloniali, come sostiene Franz Fanon nel suo *The Wretched of The Earth*, parlando della cultura orale nell'Algeria coloniale:

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 17-18.

⁵²⁷ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo*, op. cit. p. 22.

⁵²⁸ K. Amine e M. Karlson, *Post Colonial Theatre in the Maghreb*, op. cit. p. 23.

⁵²⁹ cfr. Fischer-Lichte, E., *The transformative power of performance- A New Aesthetic*, Oxon, Routledge, Abingdon 2008.

«It is a literature of combat, because it moulds the national consciousness, giving it form and contours and flinging open before it new and boundless horizons; it is a literature of combat because it assumes responsibility, and because it is the will to liberty expressed in terms of time and space».⁵³⁰

Ed è una forte relazione col politico a caratterizzare tutta la produzione teatrale tunisina, che si esprime prima nella formulazione di modelli a partire dalla dominazione coloniale, passando per una cultura di resistenza nazionale poi, incentivata in seguito dai governi dell'Indipendenza, per diventare nuovamente pensiero antagonista durante gli anni del governo di Ben Ali. Come sostiene Monica Ruocco:

«Fin dai suoi inizi, infatti il teatro arabo esprime un forte legame con quei movimenti di contestazione politica e sociale che si stavano sviluppando nei grandi centri urbani di Beirut, Il Cairo e Alessandria. Inoltre, molti dei protagonisti delle scene teatrali vicine ad ambienti riformisti, nazionalisti o socialisti, concepiranno il teatro come mezzo per diffondere le proprie idee e come strumento di denuncia e di educazione della società».⁵³¹

Alla fine del XVIII secolo l'Egitto e la Grande Siria vivono infatti un periodo di splendore culturale, denominato la *nahdah*, ovvero “rinascita”, che vede coinvolte tutti gli aspetti della vita socio culturale dei due paesi; nel contempo, con l'emergere dei primi segnali di una politica espansionistica europea, intellettuali ed artisti del mondo arabo iniziano a viaggiare nel continente, reputato un modello di grandezza culturale e militare. È grazie a questo scambio che l'*élite* culturale araba verrà in contatto con il teatro europeo, di cui apprezzeranno la capacità didattica di diffusione di valori e morale. In questo primo movimento prende forma il teatro moderno egiziano, che sarà uno dei modelli di riferimento per la nascita del teatro moderno anche nel Maghreb qualche tempo dopo. In Tunisia, già prima della colonizzazione francese del 1881, il teatro europeo arriva a bordo di una nave pirata: è nel 1741 infatti che una nave corsara rapisce una troupe francese nelle acque internazionali e, incuriositi dalle strane fattezze del bottino (costumi, scenografie), i pirati decidono di portare alla corte del *bey* gli sfortunati attori. Per salvare la vita e farsi comprendere, visti gli evidenti problemi linguistici, il gruppo improvvisa una pantomima sulla vicenda di *Arlecchino*: non poco impressionato dall'uso della maschera, il *bey* ordinerà la condanna a morte dei commedianti, salvo poi graziarli dopo aver compreso la natura di intrattenimento rappresentata in sua presenza, il teatro. Successivamente, saranno le compagnie di giro italiane e francesi e la convivenza con la folta comunità italiana, già presente sul territorio dall'inizio del secolo, che daranno vita alla drammaturgia moderna tunisina, nonché all'introduzione di forme teatrali forgiate sul modello europeo. È datata infatti

⁵³⁰ F. Fanon, *The Wretched of The Earth*, trans. Constance Farrington, p. 193.

⁵³¹ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo*, op. cit. p. 33.

1826 la prima rappresentazione teatrale di una compagnia milanese a Tunisi; da allora, molte rappresentazioni seguiranno, principalmente come forma di intrattenimento per la comunità italiana, la comunità straniera più numerosa in città anche dopo l'istituzione del protettorato francese. Nel corso del XIX secolo infatti, nella città di Tunisi ci sarà una vera e propria fioritura architettonica, molti teatri "all'italiana" verranno costruiti, tra cui l'attuale Theatre Municipal, vero gioiello *liberty*. L'introduzione dell'opera e del melodramma, ma anche del più popolare teatro dei pupi siciliani, sono la base di un teatro di stampo effettivamente coloniale: un teatro spesso recitato in italiano, o in francese, inquadrato in spazi teatrali "all'italiana" dove domina la frontalità e la quarta parete, che da intrattenimento popolare diventa simbolo di potere. Non a caso, francesi ed italiani faranno a gara nel corso del secolo a costruire spazi e importare drammaturgie e compagnie. È dall'inizio del XIX secolo infatti che inizia a comporsi il testo drammatico arabo, che nasce come adattamento o traduzione di testi italiani o francesi:

«Il teatro arabo contemporaneo si sviluppa nel XIX secolo soprattutto come *iqtibas*, ovvero adattamento di opere straniere alle esigenze del nuovo pubblico arabo. Il repertorio dei primi drammaturghi arabi comprende soprattutto adattamenti di lavori europei e il fenomeno si inserisce in un vasto movimento di traduzione incoraggiato dalle autorità locali, che influirà molto sulla nascita di nuovi generi letterari».⁵³²

L'esigenza di accogliere un pubblico arabo, da un lato, e di poter così promulgare i valori del potere coloniale, dall'altro, danno l'avvio alla formazione delle prime drammaturgie, ma anche delle prime compagnie teatrali arabe, come ricordano Amine e Karlson:

«A substantial and ongoing theatre for the majority Arab public did not appear in any part of the Maghreb until the opening years of the nineteenth century, than inspired by a mixture of municipal pride, colonial concerns, local interest, and, perhaps most importantly, tour of pioneering Arab theatre companies from Egypt».⁵³³

In Tunisia, la colonizzazione francese incentiva la produzione teatrale locale, fatta di traduzioni e adattamenti, ma anche di elementi tradizionali che diventano quasi museali, posticci, folklorici, generando così una sorta di auto-esotismo. Come ben riportato nel lavoro di Amin e Karlson, la politica culturale coloniale francese ha molto puntato sul compiacimento dell'élite colta del Paese, attraverso una strategia di "pacifica" e "tollerante" sottomissione :

«Lyautey's colonial policy (in Morocco ndr.) popularized the discursive strategies of peaceful penetration and indirect rule of Morocco [...] inducing in the population a form of

⁵³² *Ibidem*, pp. 53-54.

⁵³³ K. Amine e M. Karlson, *Post Colonial Theatre in the Maghreb*, op. cit. p. 71.

pernicious self-regulation as interpolated subjects rather than free citizens. The set of imperatives that he laid down had little in common with the French colonial policy of assimilation in other colonies: “Vex not tradition, leave custom be. Never forget that in every society there is a class to be governed, and a natural-born ruling class upon whom all depends. Link their interests to ours”». ⁵³⁴

Ma la reazione alla politica coloniale, tra i protagonisti della scena teatrale tunisina, ha una doppia natura: se esiste infatti un processo di “alienazione” dei colonizzati, che si esprime nella creazione di un teatro di puro intrattenimento, come messo a fuoco dal saggio di Mohamed Aziza, *Regards sur le Theatre Arabe Contemporaine* ⁵³⁵, al contempo, a partire dagli anni '20 del Novecento, si sviluppa una cultura di resistenza al colonialismo che vedrà nel teatro una sua potente forma espressiva. La rivendicazione della possibilità di una creazione originale tunisina, che si esprima nella propria lingua ⁵³⁶ – ovvero il dialetto tunisino- attraverso delle forme non necessariamente mutate dalla copia del modello europeo, e quindi coloniale, diventa uno dei tratti distintivi di un movimento culturale che si fa promotore di una cultura di appartenenza nazionale, abbastanza temuto dai colonizzatori, da introdurre la censura:

«In Tunisia, where the theatre was much more closely involved with the government, especially the municipal government of Tunis, the ongoing tension was somewhat less, but the French authorities, who at first encouraged theatre as a way of “Frenchifying” Tunisian citizens, became more suspicious as certain artist, especially those associated with the leading company *Al-Adab*, turned more and more to social criticism. Monitoring increased and outright censorship occasionally occurred». ⁵³⁷

Con la proclamazione dell'Indipendenza del 20 marzo 1956, la Tunisia entra in un periodo di grande modernizzazione del Paese, grazie alla politica sociale e culturale del presidente Habib Bourghiba, che opera riforme in senso laico e progressista della neo nata Repubblica Indipendente. Voto alle donne e diritto all'aborto sono solo alcuni dei diritti acquisiti dai cittadini tunisini, ed anche sul fronte culturale la politica di Burghiba lascerà una traccia indelebile nel Paese: il 7 novembre 1962, in un discorso divenuto assai celebre, il Presidente ridefinirà il ruolo del teatro come uno dei riferimenti fondamentali per la creazione della cultura nazionale. Politiche di decentramento in tutto il Paese, creazione di *Maison Jeune* per la

⁵³⁴ Ibidem, p. 82.

⁵³⁵ «Il était, dès lors, fatal que le théâtre du colonisé soit un théâtre du divertissement, au sens pascalien du mot, c'est-à-dire un théâtre du renoncement et de la fuite. » in Aziza, M., *Regards sur le Théâtre Arabe Contemporaine*, op. cit. p. 83.

⁵³⁶ «Tunisia is riche in literary production and counts among its men of letters dramatic authors capable of rivaling in qualità those of Egypt or Syria. It is time to elevate the Tunisian theatre from the rank of adaptation to the creation. » Dal manifesto del gruppo *El-Masrah* pubblicato nel 1924 sulla rivista *as-Sawab*, in K. Amine e M. Karlson, *Post Colonial Theatre in the Maghreb*, op. cit. p. 97.

⁵³⁷ Ibidem, p. 96.

promozione culturale sul territorio, e, soprattutto, definizione di canoni professionali per la disciplina teatrale. La bassa conflittualità del processo independentista, a differenza di quello algerino, consentirà una certa continuità nella produzione culturale, senza necessità di una presa di distanza dalle forme e dai modelli della coloniale cultura francese: il padre del teatro tunisino contemporaneo, Ali Ben Ayad (1930 – 1872), formato tra Tunisi e Parigi, sarà promotore di una politica di estensione alla fruizione popolare ma di qualità dell'arte teatrale, che però ancora si serve di riscritture ed adattamenti di testi del repertorio internazionale, cercando una possibile integrazione tra la tradizione occidentale e il patrimonio arabo – islamico. Saranno i giovani “arrabbiati” della generazione seguente a creare una frattura con il passato, alla ricerca di un'identità culturale ibrida e autonoma:

«C'est vers les années soixante-dis que le théâtre tunisien nourri d'abord par les expériences locales puis par l'arrivée d'un grand nombre d'artistes de la scène formés dans les écoles occidentales (notamment françaises et germaniques), va s'enrichir de nouvelles troupes de choc qui vont s'installer tant à Tunis que dans les grandes villes. Avec l'avènement des troupes privées inaugurées par *Le Nouveau Théâtre*, le paysage et l'esthétique de l'univers dramatique tunisien va connaître une diversité qui fera la richesse de ces années de créations fiévreuses où on ne comptait pas moins d'une centaine de troupes actives, toutes catégories confondues».⁵³⁸

Ed è in questo solco tra tradizione orale, ibridazione coloniale e innovazione che si muoverà “la generazione degli undici”, alla ricerca dell'identità del teatro contemporaneo tunisino.

«After all and despite the illusion of boundedness, theatre evolves historically through appropriations and cultural exchanges even within the same culture. There is no theatre in and of itself. Western theatre(s) are themselves hybrid models. [...] One can thus only begin to understand and appreciate the theatre of the Maghreb today by giving equal attention to its European and its African roots».⁵³⁹

2. Radici contemporanee: il teatro post-coloniale.

Il teatro contemporaneo tunisino trova le proprie radici nel radicale cambiamento di tutto il teatro arabo a partire dagli anni sessanta del secolo scorso: drammaturghi, registi, attori danno vita ad un nuovo movimento rivoluzionario, che sovverte le esperienze del passato. La necessità di decolonizzare l'approccio alla cultura, da un lato, e di ritrovare un'identità perduta, dall'altro, genera una forte propulsione all'innovazione, etica ed estetica.

⁵³⁸ H. Djedidi, *Le theatre tunisien dans tous ses états*, op. cit. p. 21.

⁵³⁹ K. Amine e M. Karlson, *Post Colonial Theatre in the Maghreb*, op. cit. p. 17.

A partire dal 1967, anno segnato della sconfitta nella guerra dei Sei giorni (la *Nasqah*), il teatro del Maghreb vira in modo netto verso l'impegno politico e la ricerca di forme e linguaggi più orientati ad una riscoperta del patrimonio tradizionale, impastata però alle scoperte delle avanguardie del teatro occidentale: il recupero di alcune forme della tradizione si ibrida infatti con i referenti della cultura contemporanea, come ad esempio il teatro, e la drammaturgia, di Bertold Brecht e la drammaturgia di Samuel Beckett e del Teatro dell'Assurdo.

«Gran parte della sperimentazione teatrale che prende avvio dagli anni sessanta del XX secolo si esprimerà attraverso il recupero di elementi appartenenti al patrimonio culturale arabo, *al-turath*. In questa scelta operata da molti drammaturghi e registi arabi confluisce una serie di elementi promotori di un'avanguardia che, paradossalmente, per essere tale attinge al passato e alla tradizione».⁵⁴⁰

L'idea di impegno per il cambiamento politico e sociale si traduce anche nella ricerca di un teatro popolare per tutti, che non si limiti a essere fruito dalla borghesia colta del Paese; è quindi il tempo della decentralizzazione dell'attività teatrale, dove alla concentrazione nelle capitali si oppone una diffusione nelle regioni rurali, ed anche un'uscita dagli spazi tradizionalmente deputati al teatro.

Il teatro tunisino è pienamente coinvolto in questo processo. Le esperienze fondanti per il teatro contemporaneo tunisino trovano le proprie radici nell'attività di due gruppi nati dal decentramento teatrale nelle regioni di El-Kef e di Gafsa; i due gruppi, costituiti da attori, registi, drammaturghi giovani, si costituiscono come un'alternativa, estremamente conflittuale, all'attività dei principali teatri della capitale, come il Theatre Municipal o il Theatre National.

«In Tunisia, l'eredità brechtiana viene raccolta da alcuni artisti che si riuniscono, nel 1966, nella cosiddetta *Magmu'at 11*, "La compagnia degli 11", dal numero dei suoi membri, guidata da Moncef al-Suwaysi. Il gruppo fa il suo ingresso sulla scena teatrale con la redazione del *Manifesto 11*, in cui al-Suwaysi e i suoi compagni, sostenitori di un teatro popolare di ispirazione brechtiana, criticano aspramente la condotta del Teatro nazionale di Tunisi. Al-Suwaysi viene nominato, nel 1967, direttore artistico della Troupe di Kef, compagnia che dirigerà fino al 1976, creata nella provincia del paese nel quadro della politica governativa di decentralizzazione culturale. La troupe si metterà subito in vista per l'elaborazione di un teatro diverso, e al-Suwaysi riprenderà da Brecht la tecnica del gioco e della relazione col pubblico, oscurando la troupe del Teatro nazionale della capitale. Il collettivo, che sostiene anche la produzione di lavori di autori tunisini, ripeterà l'esperimento a Gafsa, dove al-Suwaysi crea una nuova compagnia nel 1972».⁵⁴¹

⁵⁴⁰ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo*, op. cit. p. 177.

⁵⁴¹ Ibidem, p. 170.

A El Kef e poi a Gafsa infatti si forma e lavora un gruppo di giovani attori, drammaturghi e registi, fortemente politicizzati, che saranno gli animatori principali della vita teatrale tunisina sotto il regime di Ben Ali: tra i fondatori, Fadel Jaïbi, Jalila Baccar, Mohammed Driss, Fadel Jaziri, Abdelkader Mokad.

Come ricorda Fadel Jaïbi nel corso di una lunga intervista da me condotta nel gennaio 2013, l'esperienza di Gafsa sarà fondamentale per tracciare le basi di una pratica teatrale orientata all'innovazione, sia formale, linguistica che politica.

«Gafsa m'as appris le modestie : j'étais très prétentieux, je voulais changer le monde et Gafsa m'as calmé ; Gafsa m'as montré les limites de l'acte théâtrale, les limites de l'émotion visuelle, de l'émotion verbale, un théâtre emporté. Cette confrontation avec les traditions arabes théâtrales. Une confrontation avec l'héritage culturelle, le patrimoine du sud tunisien, le gens avait une façon de parler, dont un façon de réfléchir et une façon de vivre, la langue traduisait un vécu. Cette langue c'est pas venue du ciel, ça viens de plusieurs siècles d'expression orale, avec un mélange incroyable du berbère, de l'africain, de l'algérien, le tunisien, il y a un musicalité, il y a une sonorité, il y a une très fort tradition de la poésie populaire, une très fort tradition du conte, de la joute oratoire, et tu sentait ça même chez le gens : [...] il fallait juste écouter. [...] Il fallait recruter des jeunes et ces jeunes qui venaient du margine de la société, sois disant, c'était des chômeurs, c'était de travailleur qui était tiré du travail pour leurs idées politiques, des travailleur de mines de phosphates. Et ces jeunes-là c'était d'un apport considérable. On a découvert un peuple expérimenté par l'histoire, par la prison, par la privation, par le rejet du centre, qui vivait dans des conditions misérables, mais intellectuellement ils sont réussi a se préserver avec un courage politique, avec une intelligence, et je sui pas ici a mythifier le choses, avec le recueil qui j'ai pris, je peu dire qui ils ont eu une grande importance dans mon parcours théâtrale. Ca était une synergie incroyable dans laquelle on a pu faire l'expérience dans le douleur, dans la privation de beaucoup des choses, dans la haute surveillance par la quelle on était tenu par le pouvoir publique, jusqu'à l'exaspération. Jusqu'au départ».⁵⁴²

I due gruppi nel tempo prendono differenti strade: a El Kef si attiva in modo più pronunciato l'aspetto militante e rivoluzionario del gruppo, mentre la necessità di riportare il teatro a forme popolari e comunicative sposta la ricerca di Gafsa su forme tradizionali, che talvolta compromettono il valore estetico del lavoro in virtù dell'intrattenimento.

«Mais si la troupe du Kef s'est faite un renommée parmi un public averti, intellectuel et militant, par la thématique audacieuse de son théâtre, jugé parfois, par l'ancien régime, subversif, la Troupe du Gafsa, deuxième berceau du théâtre tunisien et espace de transit, avec celui du Kef, de la plupart des grandes figures du théâtre tunisien, suivra, elle aussi, la même voie».⁵⁴³

⁵⁴² *Intervista a Fadhel Jaïbi*, in Appendice, op. cit. p. 347.

⁵⁴³ H. Djeddi, *Le theatre tunisien dans tous ses états*, op. cit. p. 22.

Fadel Jaibi nel frattempo diventa il direttore del Centro Nazionale d'Arte Drammatica (C.A.D.) di Tunisi dal 1974 al 1978, esperienza che gli darà modo, insieme a compagni di strada – Fadel Jaziei, Jalila Baccar, Mohamed Driss e Habib Marouk – di fondare *Al-masrah al-jadid*, il *Nouveau Theatre* a Tunisi, prima compagnia privata nel panorama teatrale tunisino dell'epoca. Come lo stesso Jaibi racconta, l'esperienza del Kef e di Gafsa prima, e del C.A.D. poi ha formato una generazione in completa rottura con la tradizione, alla ricerca di un teatro più adeso al proprio territorio, alla propria storia e società, capace di coniugare tradizione e avanguardia, occidente ed oriente, etica ed estetica.

«[...] Je songeais m'installer à Paris, j'ai reçu un télégramme de Messaadi⁵⁴⁴ me disant de rentrer à Tunis pour le C.A.D. (Centre d'Art Dramatique), j'ai posé des conditions, principalement choisir moi même mes partenariats et ensuite l'aptitude de réorganiser le cursus, et puis d'être libres des contraintes vis-à-vis de l'administration, on m'a dit rentre et on discutera [...] J'ai consulté les amis avec lesquels j'avais envie de travailler et avec qui on pensait monter une spectacle, ils n'avaient pas tous de vocations de pédagogues, notre principal préoccupation était la production, ce que nous réunissait était principalement une réflexion sur le métier, et notre idée était de réconcilier l'enseignement et la production des spectacles, j'ai consulté Driss, qui n'avait pas l'intention de rentrer, et Tawiq Jebali et Rached Manai, et Habib Masrouki, et donc on est tous rentrés, Jaziri bien entendu, et on a commencé une expérience presque in-vitro, l'expérience du C.A.D. qui a duré quatre ans, et pendant cette période, conséquent avec nous-mêmes, pas plus tard que décembre 1974 on pensait à une spectacle, [...], et le groupe se commençait à se disloquer...et c'est comme ça que les transfuges qui étaient Fadhel, Mohamed Driss, Habib et moi, on a pensé constituer une troupe privée, posséder nos moyens de production, [...] et maintenant voilà que ça fait dix ans qu'on est Nouveau Théâtre».⁵⁴⁵

Le Nouveau Théâtre, fondato negli anni '70 da Mohamed Driss, Fadhel Jaibi, Fadhel Jaziri, Habib Masrouki e Jalila Baccar, sarà la prima compagnia di teatro privata, che farà breccia nel panorama teatrale tunisino tanto da costituire un *exempla*, seguito poi, negli anni '90 del secolo scorso da una proliferazione di gruppi, con relativi spazi culturali in città, che faranno della produzione teatrale privata la propria attività principe, sostenuta però dal Ministero della Cultura.

«C'est vers les années soixante- dis que le théâtre tunisien nourri d'abord par les expériences locales puis par l'arrivée d'un grand nombre d'artistes de la scène formés dans les écoles occidentales (notamment françaises et germaniques), va s'enrichir de nouvelles

⁵⁴⁴ Mahmoud Messaadi, ministre des affaires culturelles de l'époque.

⁵⁴⁵ R. Boukadida, *Le Nouveau Théâtre par lui-même – Entretiens avec Fadhel Jaibi, Mohamed Driss et Jalila Baccar (1985 – 1987)*, Les Editions Sahar, Institut Supérieur d'Art Dramatique, Tunisi 2011, pp. 19 – 21.

troupes de choc qui vont s'installer tant à Tunis que dans les grandes villes. Avec l'avènement des troupes privées inaugurées par *Le Nouveau Théâtre*, le paysage et l'esthétique de l'univers dramatique tunisien va connaître une diversité qui fera la richesse de ces années de créations fiévreuses où on ne comptait pas moins d'une centaine de troupes actives, toutes catégories confondues».⁵⁴⁶

Non solo la forma produttiva costituisce un'innovazione nel panorama teatrale tunisino, ma anche la ricerca linguistica, formale, e tematica costituiranno un punto di svolta, che sarà un riferimento per le successive generazioni: un teatro di origine brechtiana, molto impegnato politicamente, che vede nella scrittura originale la propria forma drammaturgica (discostandosi quindi dall'adattamento o dalla traduzione di testi drammatici del repertorio universale, e quindi dall'imitazione di modelli occidentali) e nel dialetto tunisino una possibilità di vicinanza e contaminazione con il proprio pubblico. Come racconta Jaibi:

«J'étais au Canada, puis j'étais à Paris, puis j'étais le directeur de l'ISAD, qui à l'époque s'appelait le Centre d'Art Dramatique, et puis on même temps que je le dirigeais le CAD, avec mes amis de Gafsa, et d'autre qui sont venus de Paris nous avons fondé le Nouveau Théâtre. Et c'était grâce à l'expérience du Kef et du Gafsa qui nous avons pu familiariser avec une langue: une langue qui était totalement occultée, absente du répertoire. On jouait en arabe littéraire, c'était un réflex par rapport à l'occupant, et l'arabe dialectale était vraiment figé, stéréotypé, rempli de clichés, de proverbes, de diphtongues, de maximes, des formules toutes faites, il était vraiment décalé. On l'appelle un parlé radiophonique, donc un petit peu interné par l'instance officielle, ce parlé là; alors que la langue de ma mère, de mon grand père, de mes cousins, la langue de l'amour, qui a une beauté, une sensualité, une musicalité, une tonalité, un saveur extraordinaire, je l'ai trouvée pas dans le théâtre, ni dans le théâtre « théâtral » ni dans le théâtre radiophonique, ni dans le jeune cinéma tunisien, il a fallu qu'on l'a épuisé de notre mémoire très ancienne».⁵⁴⁷

Prima troupe privata del panorama teatrale tunisino, il Nouveau Theatre si farà modello non solo estetico, ma anche organizzativo e produttivo. Come sostiene Moez Mrabet nel suo articolo *Tunisian Theatre: From Opposition to Revolt*:

«In November 1975, looking for a way to escape this takeover by the state and to put an end to the downward spiral of 'official' theatre, a group of young artists, newly-graduated from European theatre training or just out of theatre school, founded the New Theatre. A major act in the history of Tunisian theatre, the birth of this first private troupe in Tunisia appeared, at heart, to be the symptom of a crisis which was as much aesthetic as it was organisational. Soon afterwards, New Theatre developed a new approach to theatre in

⁵⁴⁶ H. Djedidi, *Le théâtre tunisien dans tous ses états*, op. cit. p. 21.

⁵⁴⁷ Intervista a Fadhel Jaibi, op. cit. pp. 347-348.

Tunisia that would influence and reshape it during the years that followed. The objectives of the group, which was made up of Mohamed Driss, Fadhel Jaziri, Fadhel Jaïbi, Jalila Baccar and Habib Masrouki, can be summarised in the following points:

- To possess and control the tools of production in order to avoid any dependence on official institutions or structures.
- To find new tools to help with production and to finance work.
- To develop a theatre which relies on authentic speech and forms while prohibiting stereotypes and imitation of Western models.
- To remove any distinction between the different professions in theatre (dramaturgy, directing, stage design, acting...) so that all participants who are active creatively can carry out these different tasks». ⁵⁴⁸

Un teatro che nasce quindi da una crisi, sia estetica che organizzativa, e che si nutre della crisi del proprio tempo presente, attingendo dalla realtà politica e sociale temi e personaggi – attitudine che sarà poi costante nel lavoro di Fadhel Jaïbi e Jalila Baccar, anche nel collettivo seguente, *familiaproduction* (1993). Come sostiene nel suo articolo Moahmed Monsen, a proposito dell'opera di Jaïbi:

«Ever since *El Ors* (*La Noce*, 1976), his first production with Nouveau Théâtre and a product of improvisation, this director, who is committed to collective and open forms of creation, has interrogated the everyday myths that move and shake Tunisian society. From the start, his theatre rejected all forms of alibi and utopian (or even atopian) figures, in order to concentrate on the real, in its current and present dynamics, and to question it. His work does not attempt to evoke a distant past (on the pretext of revising, revisiting or rewriting heritage), but focuses on the present as the only field of interrogation and investigation. Jaïbi's theatre puts present and current realities on trial, it shakes them, it accuses them. It constantly questions and interrogates power in its totalitarian forms, in its tyrannical figures and its degraded or corrupt mechanisms. It takes many varying, changing forms: marriage and family (*El Ors* in 1975, *Al Wartha* in 1976, *Arab* in 1987, *Familia* in 93, *Soirée particulière* in 97 and *Jûnun* in 2001), school and university (*Les amoureux du café désert* in 95), the police and the entire judicial system (*L'Instruction* in 1977, *Lem* in 1983, *Khamsoun* in 2008, *Yahiya Yaïch* in 2010), the press and the media (*Gasselet-Ennoueder* in 1980), health and hospitals, psychiatric hospitals in particular (*Comédia* in 91), music and art (*El Awada* in 1989)». ⁵⁴⁹

La tensione all'innovazione continua vedrà il collettivo del *Nouveau Theatre* esplorare linguaggi e possibilità sceniche differenti, come sostiene Hafredh Djedidi nel suo saggio *Le Theatre tunisien dans tous ses états*:

⁵⁴⁸ M. Mrabet, *Tunisian Theatre: From Opposition to Revolution*, in corso di pubblicazione, p. 170.

⁵⁴⁹ M. Moumen, *Dreaming of Chaos – The Theatre of Fadhel Jaïbi*, in corso di pubblicazione, p. 199.

«Toutes ces troupes se situent dans un courant moderniste en rupture avec les structures traditionnelles du théâtre et s'adonnent à de nouvelles expériences. [...] le Nouveau Theatre qui, brechtien à ses débuts, va renouveler ses techniques et sa conception de la scène à chaque nouveau spectacle. Du théâtre frontal avec *la Noce*, on le verra changer de rapport avec la salle (entendez public) et opter pour un théâtre plutôt circulaire avec *l'Instruction*, avec *Première pluies* pour bouleverser totalement ce rapport dans *Arab* où on le vit investir la nef de la vieille cathédrale de Carthage pour proposer un théâtre sédentaire».⁵⁵⁰

Come sostengono Khalid Amine e Marvin Karlson nel saggio *Post Colonial Theatre in the Maghreb* :

«In keeping with the desire to fill the vacuum left by the decline of state-owned theatres, the new theatre movement represented itself as an alternative that could discuss social problems with a higher degree of creative freedom, seeking a new relationship with the spectator by breaking with the proscenium tradition. Jaibi's *New Theatre* was the first independent professional company in Tunisia, composed of artists educated in Europe and deeply influenced by the French and German Independent Theatre movement. The emerging Independent Theatre in Tunisia has been deeply committed to rewriting contemporary Tunisian history, filling gaps that prevailing ideology or official discourse edited out».⁵⁵¹

3. I gruppi storici: Familia Productions, El Teatro, Theatre El Hamra.

«Avec le *Nouveau Théâtre* qui a vu éclater son collectif et les deux Fadhel suivre des chemins différents, on a vu naître des autres groupes non moins percutants comme Théâtre Phou, avec Moncef Essaïem et Raja Ben Ammar, Groupe El Teatro, avec Taoufik Jebali (Tunis), le Théâtre Organique avec Ezzedine Gannoun (Tunis), le Théâtre de la Terre avec Noureddine El- Oureghi [...] et bien d'autres groupes encore. Troupes professionnelles indépendantes, n'obéissent à aucune tutelle et ne vivent que du théâtre, mais soutenues essentiellement par l'Aide à la production du Ministère, elles possèdent, pour l'essentiel, leurs propres salles. [...] Toutes ces troupes se situent dans un courant moderniste en rupture avec les structures traditionnelles du théâtre et s'adonnent à de nouvelles expériences, différentes les unes des autres».⁵⁵²

⁵⁵⁰ H. Djedidi, *Le Theatre tunisien dans tous ses états*, op. cit. p. 29.

⁵⁵¹ K. Amine e M. Karlson, *Post Colonial Theatre in the Maghreb*, pp.172-173.

⁵⁵² H. Djeddi, *Le Theatre tunisien dans tous ses états*, op. cit. p. 29.

L'esperienza del *Nouveau Theatre* porterà parte del gruppo di lavoro a fondare la prima compagnia privata e indipendente di teatro contemporaneo tunisino, *Familia Productions*, nel 1993.

Il sodalizio, personale e professionale, tra Fadel Jaibi, regista e autore, e Jalila Baccar, drammaturga e attrice, si colloca in continuità con l'esperienza precedente nel tentativo di sviluppare una struttura indipendente e al tempo stesso capace di riempire il vuoto istituzionale rispetto alla produzione non solo teatrale, ma anche audiovisiva e artistica: al collettivo infatti si aggiunge Habib Bel Hedi che apporta la propria esperienza in ambito cinematografico e organizzativo-produttivo.

In continuità con il percorso fatto a partire da El Kef e Gafsa per arrivare al *Nouveau Theatre*, il teatro che Jaibi e Baccar propongono è di forte impatto politico sociale e coniuga il riferimento brechtiano ad una ricerca propriamente locale, in termini di contenuti ed azione politica. Lo straniamento brechtiano, la necessità di generare nel pubblico una capacità critica e vigile, si traduce in un teatro estremamente diretto, nei temi, e totalmente anti-naturalistico nel codice attoriale. Il corpo è protagonista, insieme alla parola, in modo non convenzionale.

Il riferimento brechtiano infatti si esplicita nella volontà di produrre un teatro che sia fonte di emozione per il pubblico, ma anche di turbamento, di quello straniamento che possa produrre una reazione, etica, civile, politica; che però quasi mai si avvale del repertorio drammaturgico d'importazione. Racconta infatti Jaibi:

«Comme disait Brecht, le plus noble objectif du théâtre c'est le divertissement, bien sure, mais il ajoute, il y a un divertissement major et un divertissement mineur. Le divertissement mineur c'est un théâtre digestif, un théâtre de conservation courant, un théâtre facile, un théâtre ou le gens ne réfléchissent pas, ou ils extériorisent un peu leur démon, ou ils rient, ou ils pleurent, ou ils oublient en peu la vie. Le théâtre peut être un art major si vous permet de pas oublier la vie, de rêver un vie meilleur, de prendre conscience de votre place dans le monde, par le miroir que je vous offre et qui raconte le monde, c'est ça la conception de Shakespeare et de son époque ou d'Euripide, de Chekov, des grandes auteurs. Ce qui permet tout en divertissent de faire réfléchir. Et sur la forme et sur le fond ; réfléchir sur le fond ça veut dire avec quelles outils moi je m'adresse a toi et avec quelle formes, qu'est-ce que le théâtre tragique, comique, épique, tragicomique eccetera, et comment le maîtriser pour faire parvenir un plaisir, une émotion et surtout un réflexion.»⁵⁵³

A partire da questo impianto teorico, molto forte nella formazione del gruppo, il lavoro che *Familia Productions* sviluppa è però sempre fondato sulla necessità di raccontare il proprio

⁵⁵³ Intervista a Fadel Jaibi, op. cit. p. 350.

presente, il proprio territorio, per farlo però divenire universale: un teatro situato, che parla la lingua madre della propria terra, il dialetto, messa però in tensione con i riferimenti della cultura universale, anche occidentale. Una ricerca che inizia con un'idea di base, sviluppata dall'improvvisazione degli attori su scena e dalla riscrittura in chiusura, quasi sempre per mano di Jalila Baccar.

Che sempre si è occupata del potere, e delle sue molteplici forme, come specchio distorto per guardare all'umano contemporaneo; ed è questa forse la più grande eredità che il gruppo porta con sé dalle esperienze di Gafsa e del Kef, la volontà di *trasformare* il proprio pubblico, grazie alla bellezza ma anche alla durezza dell'*elettroshock* teatrale. Prosegue infatti Jaibi:

«Quand je dit nous à Gafsa on a contribué avec le gens très modestement a leur faire reconsidérer le rapport avec l'héritage culturelle, avec leur tradition para théâtrale, musicale, orale, poétique, mais alimentaire, culinaire, mais de la vie de tout les jours, comment ils se sont retrouvés dans un objet artificiel, dans un objet artistique, ils ont retrouvés des repairés qu'ils ont perdu. Ils s'en foutaient de savoir si ça venait de la *commedia dell'arte*, si ça viens de Marx, si ça viens de Deleuze, si ça viens de Michel Foucault ou de Sartre ou de qui se soit, mais l'essentiel c'est il y a eu un électrochoc: un fois, deux fois, trois, quatre et le publique est venu massivement. Alors qu'on étaient des gens greffées sur un réalité qui était pas la notre, on étaient des petites bourgeois tunisois, qui sont descendues a Gafsa, alors que les amis étaient en garde contre nous. C'est que la forme et le fond on parfaitement fonctionnées pour que le gens viennent, et viennent massivement, et se réclament de ce théâtre là, et ils son diverti beaucoup et ils sont troublés, on se pose de question sur l'homme, sur le pouvoir, sur le mécanisme de l'injustice, sur le mécanisme de la violence, de l'amour, sur le mécanisme de la censure. Cette manière de permettre, avec un objet théâtral, de faire réfléchir les gens sur la société à laquelle ils appartiennent, pour pouvoir la comprendre et la maîtriser, pour pouvoir mieux se révolter, c'est ce qui nous a accompagnés tout le temps».⁵⁵⁴

Il gruppo prende nome dal titolo del primo spettacolo prodotto dalla compagnia, *Familia* (1993): una famiglia fatta di relazioni morbose e di paura è protagonista della prima pièce del gruppo, pièce che caratterizza tutto il percorso della compagnia. L'attenzione alla società tunisina, alle storture convenzionalmente accettate come espressione della tradizione, sono al tempo stesso racconto di se stesse e simboliche di un paese, ammalato da una dittatura sottile e feroce.

«L'histoire est simple: une famille, sept soeurs. A intervalles réguliers, quatre d'entre elles meurent dans des conditions mystérieuses. Les trois survivantes, trois vieilles femmes, vivent un enfer dans l'attente de leur mort prochaine: l'une veut résister, se défendre, la

⁵⁵⁴ *Ivi.*

deuxième ne pense qu'à partir au plus vite, la troisième semble indifférente à tout ce qui n'est pas son plaisir. Elles sont en sursis, chacune va gérer sa peur de la mort à sa manière. D'apparence anodine et empruntant le style humoristique raffiné de la vieille bourgeoisie tunisoise, au verbe pittoresque et à l'esprit satirique, "*Familia*" ne s'en présente pas moins comme une réflexion profonde sur des questions vitales: une force tragique avec des connotations du music-hall et du cirque, où alternent le chaud et le froid, le rire et les larmes. Sans tomber dans le piège de l'orientation sociologique ou de la visée ethnographique, "*Familia*" nous dit le charme discret de la vieillesse, l'inquiétante étrangeté du familier qui devient bizarre». ⁵⁵⁵

La società tunisina resta la protagonista del lavoro della compagnia, anche se a partire dalla trilogia che inizia con *Junun (Follia)*, 2004, prosegue con *Khamsun*, 2006 e finisce con *Amnesia*, 2010, il lavoro di *Familia Production* vira in modo netto sul terreno del politico, come dichiarato dallo stesso Jaibi; una trilogia intensa, che arriverà a essere quasi veggente degli imminenti cambiamenti che il Paese avrebbe attraversato solo un anno dopo *Amnesia*, cambiamenti che però porteranno Jaibi a definire il suo teatro piuttosto antropologico che politico in senso stretto.

« Et puis il y a une troisième phase, qui est le confrontation direct avec le politique. Ça a commencé très fort avec *Junun* : la schizophrénie pathologique par rapport à la schizophrénie sociale, ça se croise et ça se complète, et ça joue comme un miroir ; ça continue de manière radicale avec *Khamsun*, et puis ça a poursuivi avec *Yahiya Yaïch* [...] la question est toujours de poser des problèmes de fous sur l'avenir du monde. Ça a l'air très fumeuse, très prétentieuse, très mégalomane, mais tous les grands auteurs que je respect, ce soit au théâtre, ce soit dans le cinéma essentiellement, ont attrapé l'homme dans son essentielle, pour se poser des questions sur l'avenir de l'humanité. Pourquoi est-ce que l'homme est toujours un loup, malgré la science, les arts, les savoirs, les progrès, l'homme reste toujours un loup pour l'homme. C'est une grande question : pourquoi de plus en plus je suis en train d'aller, depuis quelques années, vers un théâtre anthropologique et non plus politique». ⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ *familia productions* web site, on line, <http://www.familiaprod.com/or-familia.htm>

⁵⁵⁶ *Intervista a Fadel Jaibi*, op. cit. p. 352.



familia productions, "Amnesia", 2010 © familia productions

Il primo lavoro della trilogia "politica" di *Familia Productions* è appunto *Junun*, letteralmente 'follia': Nun, giovane malato di schizofrenia analfabeta, vive in una famiglia di disoccupati, tra cui la madre, fratelli e sorelle. Kha, il fratello preferito dalla madre, viene arrestato per traffico di droga e per aver fatto prostituire le sorelle. Il giorno della festa di fidanzamento della sorella, Nun viene colto da un'improvvisa crisi di riso, seguita dal pianto, che lo conduce all'Ospedale di Tunisi: è qui che incontrerà uno psicoterapeuta in lotta contro l'istituzione clinica e i suoi metodi inumani; malgrado tutto il suo vissuto Nun ha uno sguardo sulla vita, la sua famiglia, la società di grande lucidità e poesia. Se quindi *Junun* si colloca come una critica alle istituzioni, nei termini del controllo securitario che si fa terapia castrante della necessità di uno sguardo altro su una società sempre più ammalata, è con *Khamsun* che il profilo politico del teatro di *Familia* prende forma in maniera più decisa.



familia productions, "Junun", 2004, © Kohei Matsushina

Khamsun, 'corpi imprigionati', ma anche letteralmente 'cinque' in arabo, racconta la storia della figlia di una coppia della sinistra colta e militante tunisina che, di ritorno da Parigi, decide di convertirsi all'Islam. Una volta rientrata in Patria, si ritrova implicata nel misterioso suicidio di un'amica che ha deciso di farsi esplodere l'11 novembre 2005 nel cortile del suo liceo, accanto alla bandiera tunisina. L'episodio attiva il dispositivo anti-terroristico che metterà faccia a faccia uno Stato autoritario, una società civile e democratica inaridita, fondamentalisti islamici clandestini dai piani segreti e pericolosi e cittadini docili e sottomessi.

Il lavoro, scritto da Jalila Baccar all'indomani del cinquantesimo anniversario della Repubblica, vuole essere una critica feroce al regime, che, misconoscendo qualsiasi tipo di differenza e di dissidenza, nega il diritto ad esistere alle molteplici anime della Tunisia contemporanea.

Il divieto di indossare il velo come l'assimilazione della confessione religiosa islamica a pratiche terroristiche – e quindi l'attuazione di politiche anti-terroristiche come forma di controllo della dissidenza politica- hanno generato, nella visione di Baccar e Jaibi, la nascita di nuove forme di integralismo religioso. La storia recente tunisina gli deve tristemente ragione, come sottolinea in un saggio sul rapporto tra realtà politica e finzione scenica nella produzione teatrale tunisina Rafika Zahrouni:

«Baccar argues that in Tunisia there is no place for any difference from the practices dictated by the Tunisian official regime. For this regime, silencing who ever is thought to hold an extremist position, like Islamic fundamentalism, is the easiest way to avoid a serious political crisis. Unlike the authorities, Maryam attempts to politically contextualize Juda's act and Amal's ideological shift considering the events of the past fifty years. Maryam's concern with the causes of terrorism leads to an exploration of the conflict that emerged from the relationship between the determination of the Tunisian government to eradicate both terrorism and the practice of veiling the female body».⁵⁵⁷



familia productions, “Khamsun”, 2006, © Habib Hmima

La critica non è rivolta solo al regime, che peraltro censurerà l'opera impedendone la messa in scena sul territorio tunisino, ma anche a certa sinistra cieca di fronte al cambiamento della società, che si rivelerà in tutta la propria necessità il 17 dicembre 2010, quando il giovane Mohamed Bouzazizi si immolerà al fuoco sulla pubblica piazza, generando una reazione a catena inarrestabile in tutto il Paese, la Rivoluzione. Prosegue infatti Zahrouni:

«After the Tunisian Revolution, *Khamsun* may be interpreted as a prophetic statement, certainly if one compares its main concerns to those of the Tunisian Revolution and its

⁵⁵⁷ R. Zahrouni, *The Tunisian Revolution and the Dialectics of Theatre and Reality*, Theatre Research International, vol. 38. 2, Cambridge University Press, 2013, p. 152.

aftermath. Thus *Khamsun*'s concern with Islamic fundamentalism among desperate youth like Juda and Ahmed can be compared with the extreme political protest committed through self-immolation by Mohamed Bouazizi on 17 December 2011».⁵⁵⁸

La capacità di dare una lettura critica e visionaria della società tunisina di *Khamsun* è evidente nell'attuale momento di transizione democratica, a due anni di distanza dalla Rivoluzione, che ha visto la vittoria di En-Nahda alle prime elezioni della Tunisia democratica e l'emersione di movimenti estremisti di stampo religioso, come il movimento Salafita, che hanno preso spazio in una società frammentata e in completa crisi identitaria.

«Although only a minority of Salafist groups pursue terrorism, it may be reasonable to claim that *Khamsun* deals in part with the rising Salafist movement because the play specifically discusses the overall concept of Islamic fundamentalism in relation to a specific type of terrorism associated with the Salafists –suicide bombing. The play remains, however, more concerned with the corrosive effects, including terrorism, of living under a long dictatorship».⁵⁵⁹

Sarà l'ultimo spettacolo della trilogia, *Yahiya Yaïch (Amnesia)*, a decretare la capacità della compagnia di saper leggere il proprio territorio e i suoi accadimenti politici, sociali e culturali: prodotto a fine anno del 2010, lo spettacolo è stato interpretato da molti – critici, spettatori, giornalisti, cittadini- come una vera e propria profezia dell'imminente caduta del regime di Ben Ali. Il lavoro di *Familia Productions* si configura quindi come un teatro di ricerca, che fa dell'attore e della sua performance fisica l'asse portante del proprio linguaggio e dell'indagine sulla propria realtà, e sulla condizione umana, la propria condizione necessaria.

La compagnia si afferma nel panorama tunisino come uno dei maggiori riferimenti del teatro contemporaneo, capace quindi di coniugare attenzione politica sociale a ricerca formale : un teatro estremamente diretto, tagliente e esplicitamente provocatorio è quello di Fadel Jaibi e Jalila Baccar, in netto contrasto con una tradizione che si esprime in forme indirette, simboliche, metaforiche, proprio per aggirare la censura di regime. Il gruppo diventa infatti tra i più noti per la comunità internazionale, anche per il rapporto di aperta conflittualità con la censura del regime di Ben Ali.

El Teatro.

A partire dall'esperienza di El Kef e Gafsa e del *Nouveau Theatre* si forma anche la ricerca di Taoufiq Jebali, che nel 1987 fonda a Tunisi il primo teatro privato tunisino, **El Teatro**. Il regista

⁵⁵⁸ Ibidem p. 152.

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 153.

condivide con Jaibi e Baccar una formazione parigina e una seguente attività nel teatro engagé tunisino:

«Comédien, auteur dramatique et metteur en scène, se considère autodidacte même si formé en Tunisie et en France. Son travail s'inscrit toujours dans une recherche inclassable du non-dit où il rejette complètement tout ce qui est conventionnel pour aboutir à l'élaboration d'un texte précis et d'une mise en scène harmonieuse. Son théâtre, s'il avait une fonction, se situerait dans le désengagement d'où la non-banalisation de l'art dramatique. Actuellement le directeur artistique d'EL TEATRO dont il est fondateur"». ⁵⁶⁰

Compagno di strada di Jaibi e Baccar nell'esperienze del *Nouveau Theatre*, sarà fondatore nel 1979 di Theatre PHOU, insieme a Raja Ben Ammar – che creerà a partire da questa esperienza l'attuale spazio Mad'Art di Carthage- per poi iniziare un percorso che attinge alla comune esperienza teatrale ma che si situa, al tempo stesso, in una differente prospettiva.

Con Jaibi e Baccar condivide sia il valore politico dell'atto teatrale che l'assoluta originalità della creazione scenica, che difficilmente si avvale di dramaturgie della cultura occidentale (fatta eccezione per un *Otello*) ma che predilige la scrittura scenica, di cui è spesso autore ed interprete. La peculiarità del lavoro di Jebali sta però nella grande varietà della propria proposta teatrale, che spazia dalla rivisitazione dell'antica tradizione dei cantastorie arabi, per attraversare un teatro d'immagine, visuale – che fa anche grande uso della tecnologia, con proiezioni e bande sonore di grande peso dramaturgico- passando ad un teatro fisico, vicino alla danza contemporanea, per arrivare ad un ironico *theatre-parolier*.

Come sostiene Hafedh Djedidi:

«En rupture tantôt partielle, tantôt totale avec les structures traditionnelles de l'intrigue et les conventions du genre, *el Teatro*, votant pour l'originalité et le renouveau, va avoir un répertoire des plus diversifié: spectacle à faible construite comme *Mémoires d'un dinosaure* (1987-88), spectacle statique bâti sur les ressources du langage avec *Klemi Elli*, spectacle provocation, comme *Femtella* (1992), monté dans l'esprit d' *En Attendant Godot* avec le délire langagier en moins, spectacle fortement audiovisuel avec marginalisation de l'acteur dans *Al-Majnoun*, et spectacle syncrétique avec *ContreX*, comme aboutissement d'une expérience. Unité du style et diversité des formes du "spectaculaire", voici donc ce qui caractérise en propre le parcours d'un Jebali aujourd'hui beaucoup plus soucieux de *donner a voir* que de donner à "*voir et entendre*" en même temps». ⁵⁶¹

La serie di performance che rende celebre l'attività dello spazio teatrale è *Klem Elli* ('*Parole di notte*') (1996), ciclo di eventi che combina commedia, tecniche televisive e multimediali al

⁵⁶⁰ M. Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, BORDAS, 1991.

⁵⁶¹ H. Djedidi, *Le theatre tunisien dans tout ses états*, op. cit. pp. 141-142.

tradizionale metodo del cantastorie arabo. Questa serie di performance rende celebre lo spazio, fino a diventarne l'anima per parecchie stagioni: l'immaginario della società tunisina viene reinterpretato in modo ironico, sperimentando al tempo stesso la rottura della quarta parete. «His intention was to move beyond the age-old proscenium tradition, which Arabic theatre borrowed from the West. "The project started as a free play at all levels: text, music, visual components... It was shocking for audiences when we first presented it here in this theatre"». ⁵⁶²

Klem Ellil verrà ripreso più volte nell'arco del tempo: il format dello spettacolo rimane lo stesso, ma cambia il momento politico cui fa il suo ironico ed allusivo riferimento: se infatti la prima edizione è nel 1996, segue l'anno dopo una ripresa sotto forma di saga, ma soprattutto una e vera e propria riscrittura, o meglio fusione, nel 2001, anno dell'attacco terroristico alle Torri Gemelle di New York ed anche, quindi, della Guerra in Iraq. *KLEM ELLIL 11 emparé par LES VOLEURS DE BAGHDAD*, letteralmente *Parole di notte 11 sequestrato dai Ladri di Baghdad*, è un omaggio alla resistenza del popolo iracheno, e palestinese, alla guerra che distrugge ogni spazio, compreso quello della cultura. Come scrive Jebali:

« Le théâtre national irakien a subi sacs et pillages, même de ses équipements son et lumière. Avec ses fauteuils rouges éventrés, ses lumières crépusculaires, les bris éparpillés volant ici et là, ses équipements fracassés, le théâtre national irakien devient lui même un décor pensé pour une scène de destruction d'une pièce aux actes non encore achevés...A tous les artistes de théâtre irakien et palestiniens. A tous les théâtres pillés, confisqués. J'offre ce travail...» ⁵⁶³

L'ultima versione di *Klem Ellil* è datata 2013, come commento satirico e tagliente, tra giochi di parola e allusioni, all'attuale classe politica a governo in Tunisia.

L'attenzione alla parola (*Klem*) sarà una caratteristica di tutta la produzione di Jebali, attento al tempo stesso alla produzione di un teatro capace di coinvolgere attivamente lo spettatore. «Jebali instead calls for an embedded spectatorship, a sort of citizens theatre that transform the very act of watching a performance from an intimate act into a political/social one. He also makes use of a digital technologies and the web to reach out to his growing public». ⁵⁶⁴

⁵⁶² K. Amine e M. Karlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia- Performance Traditions of the Maghreb*, op. cit. p. 211.

⁵⁶³ H. Djedidi, *Le theatre tunisien dans tout ses états*, op. cit. p. 143.

⁵⁶⁴ K. Amine e M. Karlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia- Performance Traditions of the Maghreb*, op. cit. p. 211.

Theatre El-Hamra.

Prima del progetto *El-Hamra*, il gruppo fondatore si costituisce con l'esperienza del *Theatre Organique*: Ezzedine Gannoun insieme a Fethi Akkari e Ridha Boukadida collaborano per circa dieci anni all'interno di questa esperienza comune, che prenderà poi dal 1987 il nome di *Theatre El-Hamra*. Ma sarà principalmente Gannoun a tenere viva l'esperienza del gruppo: Fethi Akkari infatti, regista del gruppo, si concentrerà negli anni seguenti piuttosto sulla formazione all'interno dell'*Institut Supérieur d'Art Dramatique*, diventando uno dei riferimenti assoluti della pedagogia teatrale tunisina, come anche Ridha Boukadida, che alterna la propria attività di insegnante presso l'ISAD alla critica teatrale. Gannoun ha invece una formazione da attore, ma sarà regista di tutte le piece del rinnovato gruppo *Theatre El-Hamra*, di cui sarà pilastro anche Leila Toubel, entrata nel gruppo come attrice e diventata, a partire dall'anno 2000, drammaturga ufficiale della compagnia.

Il collettivo *El-Hamra* propone un teatro contemporaneo, molto connotato politicamente, che affianca la bella scrittura della Toubel alla sapiente regia di Gannoun.

Un teatro che si pone nel solco della tradizione brechtiana del teatro tunisino degli anni '60, di cui è epigone, svelando in modo crudo e diretto la problematica realtà sociale e politica della Tunisia di Ben Ali. Il gruppo prende nome dallo spazio che, nel 1985, diventa la casa del collettivo teatrale: El Hamra o Al Hambra, come veniva chiamata all'epoca, era una vecchia sala cinematografica, situata al 28 di rue El Jazira, una delle vie dei commercianti tra le più animate della capitale, che costituisce la giunzione tra la Medina e la Ville Nouvelle. Seconda sala cinematografica della città, Al Hambra inaugura le sue attività nel 1922, ed è una delle sale più celebri della capitale negli anni '30/'40. I film indiani ed egiziani, come le commedie musicali e i melodrammi, portano alla sala una grande quantità di pubblico. Poi per un fallimento commerciale la sala chiude i battenti per quindici anni, fino al 1985 quando Ezzedine Gannoun viene affascinato dalla bellezza ormai decadente della sala, decidendo di riapirla per farne la sede del proprio collettivo teatrale.

4. Le forme: creazione e censura.

In Tunisia fino al 14 gennaio 2011, giornata chiave della Rivoluzione che ha visto le dimissioni di Ben Ali e la sua fuga dal Paese, la cultura in generale ed il teatro in specifico sono stati oggetti di censura. Il Ministero della Cultura, insieme al Ministero degli Interni e degli Affari Religiosi, avevano rappresentanza all'interno della Commissione di Revisione Nazionale, organo deputato alla visione in anteprima di ogni produzione culturale e alla relativa censura di parti considerate non consone agli standard di regime.

La commissione emetteva infatti una *visa de représentation publique*, una certificazione di pubblico spettacolo senza la quale era vietato andare in scena.

Il rapporto con la censura di regime ha generato due differenti reazioni nella produzione teatrale tunisina: in un primo caso, di cui è esemplare il lavoro di *Familia Productions*, le forme e i contenuti sono duramente diretti, in una necessità di scontro e rivendicazione libertaria assoluti. Questa contingenza diventa quindi creatrice di una forma spettacolare molto vicina al teatro politico di denuncia: non a caso, il riferimento brechtiano resta una costante del teatro di *familia*, come anche il riferimento all'attualità politica. Il caso di *Khamsun (Corpi imprigionati)*, scritto da Baccar e diretto da Jaibi, è emblematico del rapporto estetico-politico tra il gruppo e la dittatura, possibile in virtù anche dell'appoggio e sostegno che *familia* ha ricevuto dalla comunità internazionale. Lo spettacolo è stato pensato per il cinquantennale dell'indipendenza tunisina del 2006, occasione per fare un bilancio politico e sociale: quali cambiamenti e quali cancrene affliggono la società tunisina? La crescente pressione islamista è al centro della pièce, in maniera volutamente diretta e provocatoria:

«De retour de France, où elle a rencontré Allah et où elle est passée d'un marxisme pur vers un islamisme dur, la fille d'un couple de militants de gauche, se trouve impliquée dans le suicide mystérieux d'une jeune amie enseignante qui a décidé un vendredi 11 Novembre 2005 de se faire exploser dans la cour de son lycée. L'acte, s'il plonge le pays dans le désarroi et met en branle le redoutable dispositif anti-terroriste, place face à face, un régime politique autoritaire, une société civile et des démocrates plus laminés que jamais, des islamistes clandestins aux funestes desseins et des citoyens dociles ou indifférents».⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ *familia productions* web site, on line, <http://www.familiaprod.com/or-khamsoun.htm>



familia productions, "Khamoun", 2006 © Habib Hmima

Il caso di *Khamoun* è emblematico perché di fronte al rifiuto degli artisti di modificare la pièce, la commissione ha proibito in modo assoluto la messa in scena dello spettacolo in Tunisia: la prima dello spettacolo è stata quindi spostata a Parigi, grazie al sostegno del prestigioso Theatre l'Odéon il 7 giugno 2006. Dopo una battaglia mediatica durata mesi, l'anno seguente lo spettacolo ha potuto calcare le scene tunisine, a partire dal Theatre Municipal di Tunisi.

Il caso di *Familia* non è però da considerarsi come la norma della relazione tra produzione teatrale e censura: se infatti la posizione politica di *Familia* ha permesso di sostenere un certo grado di conflittualità, questo tipo di rapporto di forza- che si traduce sia in forme d'espressione

artistiche che in una posizione al limite contrattuale- non ha caratterizzato tutti i soggetti della scena tunisina.

Non solo, ma dopo Khamsun, l'ultimo spettacolo di Familia Productions, *Amnesia*, non viene censurato, sebbene molto esplicitamente diretto alla critica del regime. Osserva in maniera tagliente e acuta il giornalista Francois Damahni all'indomani della rappresentazione di *Amnesia*:

«Du coup, on se pose immédiatement une question en sortant du théâtre: comment est-ce qu'une pièce aussi subversive et culottée a-t-elle pu passer la barrière de la toute puissante commission de la censure? Plusieurs hypothèses peuvent être émises: soit le pouvoir considère que le théâtre ne présente aucun danger pour lui, et nie toute puissance subversive à la création vivante; soit il considère que cette chronique des combats de l'ombre qui agitent la société tunisienne parle d'une époque révolue, comme il a été dit ci ou là, celle de la fin du règne de Bourghiba, et qu'il n'est pas concerné; mais comme dit Fadel Jaibi, c'est se voiler la face car "tout régime autoritaire se reconnaît". Enfin, dernière hypothèse qui semble la plus juste: *Amnesia* est la vitrine démocratique du régime tunisien, une caution acceptée, soutenue même par le pouvoir en place».⁵⁶⁶

Esiste anche una seconda, e onestamente più usale, reazione alla censura che si potrebbe definire strategica: per aggirare il divieto, il teatro tunisino si è spesso orientato verso forme indirette, evocative, simboliche, chiaramente allusive per gli attori e gli spettatori, ma formalmente ineccepibili. Il dato contingente ha quindi generato una costante formale per molti autori della scena tunisina sotto il regime di Ben Ali. Come racconta Moez Mrabet, giovane attore (che ha collaborato anche con Familia Productions) e regista, la traccia politica lasciata dal *Nouveau Theatre* si è propagata in tutta la produzione successiva tunisina, ma in forme non esplicite o dirette:

«Disons que dans tout ça peut être l'expérience qui a le plus marqué un peu le théâtre tunisien c'est *Le Nouveau Théâtre*, puisque c'était la première troupe privé dans le pays, et ce théâtre épique qu'ils ont défendu au début, mais qui a par la suite évolué vers des formes plus dramatique, mais toujours la dimension brechtienne qui était là et donc je pense que le théâtre de Fadel Jaibi a porté le drapeau d'un théâtre politique, les spectacles arabes du début des années '80, mais tous les spectacles qu'on a pu voir, même si c'était pas si évident, si c'est pas très politiquement clair, mais au niveau de contenu, c'était l'époque de la censure et tout ça, les créateurs, les artistes cherchaient à détourner un peu les choses, à dire les choses de manière un peu détournée, à être subtile, à ne pas être dans la confrontation mais on essayons de faire passer le message qu'il fallait et voilà».⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ F. Dahmani, *Amnesia*, Théâtre Tunisien, 30 avril 2010, cartella stampa della compagnia.

⁵⁶⁷ Intervista a Moez Mrabet, in Appendice, p. 344.

Le forme chiaramente sono state molteplici: c'è chi ha scelto il linguaggio del corpo come linguaggio allusivo e non esplicitamente provocatorio – è il caso di Habib Mansouri e della sua compagnia di teatro-danza A.T.A.S. (Association Theatrale Art Scenique) o dell'effervescente scena di danza contemporanea, ben rappresentata da i giovanissimi Brotha From Anotha Motha Company. Alla domanda sul perchè la scelta del linguaggio del corpo ad esempio, Habib Mansouri risponde:

«J'ai choisi le corps premièrement parce que je adorait de voyager partout avec mes pièces, alors le langage de corps c'est un langage mondiale, universel. Deuxièmement j'étais très intéressé, comme je t'ai dit, par Pina Bauch eccetera et moi-même j'adorais faire de la danse quand j'étais petit. Et, surtout, tu peut passer des messages, que tu peut pas le dire, même ici en Tunisie, tu peut faire des chose par le mouvement... parce que ils sont un peu bêtes le gens qui écrit les rapports (pour le visa de représentation publique *ndr*), ils comprennent pas trop, ils comprennent que si tu dit quelque chose: mais si tu fait quelque chose, si tu exprime de ton corps, ils vont pas comprendre. Peut-être c'est la seul manière de dire une chose que tu peut pas la dire directement, mais par le corps oui. Le corps c'est tout».⁵⁶⁸

Il linguaggio del corpo quindi come linguaggio universale da un lato, ma anche come possibilità di espressione di contenuti altrimenti proibiti sulle scene tunisine dall'altro: il limite politico si fa produttore di invenzione estetica.

Altri invece hanno cercato nell'uso di testi classici interpolati però del contemporaneo, una possibile via d'espressione; è il caso di Ghazi Zagbani, giovane regista e fondatore dell'Espace Artisto. Come sostiene lo stesso Zagbani in un'intervista da me condotta nel dicembre 2012:

«Avant la révolution on été obligé de se cacher derrière des pièces de théâtre, le répertoire du théâtre mondiale, donc on faisait beaucoup des adaptation, mais quand même sont des adaptation pas de traduction, donc on pouvait parler de la situation tunisienne, modifiant la dramaturgie».⁵⁶⁹

La costrizione politica diventa quindi una necessità ad inventare forme possibili per raccontare il proprio presente, creando quindi un linguaggio artistico elusivo ed originale, forse più interessante se confrontato con l'immediato cambiamento del periodo rivoluzionario, come racconta Beatrice Dunoyer, una delle organizzatrici e ideatrici del Festival d'Arte Pubblica *Dream City* :

⁵⁶⁸ Intervista a Habib Mansouri, in Appendice.

⁵⁶⁹ Intervista a Ghazi Zagbani, in Appendice.

«Le problème c'était que avant le bras de fer c'était avec le gouvernement mais avec le publique on aurai pu faire n'importe quoi, les gens était content parce que il avait quelque chose. Alors que maintenant on se trouve complètement renversé: attention a ce qu'on fait. La moitié des artistes (avant *Dream City Festival 2012 ndr*) avait reçu des menaces a l'exposition. Donc comment faire passer de choses, comment s'assurer, mais pas au première degré. [...] On reviens a une forme de censure, comment faire passer des idée mais de manière plus subtile et je pense que d'un point de vue artistique c'est plus intéressant parce que c'est beaucoup plus riche et c'est pas si simple que ça parce que maintenant tout le monde a repris la parole et il y a pas qu'un publique, il y a des publiques». ⁵⁷⁰

Ciò che mi sembra quindi interessante è che in entrambi i casi, la forte relazione tra teatro e contingenza abbia generato una necessità d'espressione che si traduce in ricerca formale.

⁵⁷⁰ *Intervista a Beatrice Dunoyer, in Appendice.*

2. Testi teatrali.



Richard III – Cort Circuit

Adattamento del testo : Mahfoudh Ghazel.

Drammaturgia : Ridha Jaballah - Jaâfer Guesmi.

Traduzione italiana di Abdellamid Bouaziz, Emna Garitta, Anna Serlenga.

Personaggi

La famiglia

Fatma, la madre
Sahbi, il fratello maggiore
Assem, il fratello emigrato
Khaled, il fratello intellettuale
Rabii, il fratello alcolizzato
Sameh, la moglie di Rabii
Nabila, la sorella veggente

Richard III

Richard, Duca Di Gloucester, Poi Re Riccardo III
Il Duca Di Clarence, Suo Fratello
Sir Robert Brakenbury, Luogotenente Della Torre
Lord Hastings, Lord Ciambellano
Lady Anne, Vedova Di Edward, Principe Di Galles (Poi Il Suo Spettro)
Regina Elisabetta, Moglie Del Re Edoardo IV
Lord Rivers, Suo Fratello
Il Marchese Di Dorset, Suo Figlio
Il Duca Di Buckingham
Stanley, Conte Di Derby
Regina Margherita, Vedova Del Re Enrico VI
Sir William Catesby
Due Sicari
Il Custode Della Torre
Re Edoardo IV
Sir Richard Ratcliffe
La Duchessa Di York, Madre Di Riccardo, Edoardo Iv E Clarence
Tre Prigionieri
Arcivescovo Di York
Lord Cardinale Bouchier, Arcivescovo Di Canterbury
Lord Sindaco Di Londra
Messo
Hastings, Messaggero Di Corte
Sir James Tyrrel
Quattro Messi, Sceriffo Del Wiltshire
Conte Di Richmond, Futuro Enrico VII

Prologo

Penombra e fumo.

Musica.

Al centro della scena, Sahbi/Richard, circondato, alle estremità della scena, da tutti i personaggi: Assem, Rabii, Fatma, Sameh, e, sul fondo, Khaled e Nabila. Sahbi/Richard guarda dritto davanti a sé e cade a terra, per poi rialzarsi. Ad ogni caduta di Sahbi/Richard, tutti gli altri personaggi cambiano posto, mantenendo però la struttura circolare attorno a lui. L'azione si svolge durante l'ingresso del pubblico.

Una volta entrato tutto il pubblico, i personaggi si dispongono su una diagonale, alla cui estremità in prosenio sta Sahbi. Assem porta Fatma sulle spalle, percorrendo tutta la diagonale per lasciarla accanto a Sahbi. Fatma canta una canzone tradizionale. Dall'estremità opposta della diagonale, Khaled passa a Rabii un telo bianco, che verrà portato a Fatma, passando di mano in mano, per diventare il suo abito, l'abito tradizionale delle donne tunisine d'origine berbera, pre-islamica.

Scena prima

Questa è la tua malattia

Luce: penombra.

Azione cagoules: Tutti i personaggi mettono il proprio passamontagna. I cagoules iniziano ad urlare e a dare ordini, vengono in proskenio, continuando ad urlare. Poi Sahbi e Nabila tolgono il proprio passamontagna; gli altri cagoules spingono in scena Nabila, restando presenti a commento per tutta la durata della scena, manipolando entrambi i personaggi, ma con più frequenza Nabila.

Sahbi: Rispondi! Ti ho chiesto perché sei andata in cantina?

Nabila: Non ci sono andata da sola...Mi hanno tirato...

Sahbi: Chi? Nabila! Ti ho detto: chi?

Nabila: Le anime malate...che hanno instillato le proprie radici dentro di noi...hanno abitato e oscurato il nostro cielo. Ci sono dei fili che ci manipolano.

Sahbi: Questa è una brutta idea che ti sei messa in testa...abitano dentro di te delle illusioni e ti scorre dentro il sangue di tribù, di fratelli che combattono tra loro per sedere su poltrone sporche.

Nabila: Li governava un uomo forte...autoritario...un dittatore, che governa...pratica l'ingiustizia...un assassino che uccide...giura, ma dice bugie.

Sahbi: Ho capito, hai ragione, conosco bene la tua malattia.

Nabila: Se conosci la mia malattia, allora dimmi, dov'è la sua medicina?

Sahbi: È dentro di te...devi imparare a fare la differenza tra ciò che vivi e ciò che hai letto.

Nabila: la storia che ho letto l'ho vista... l'ho vista in te... tu non sai quando prende vita...

Sahbi: il tuo problema è che dimentichi ciò che scrivi mentre prendi a cuore quello che leggi... te l'ha insegnato a memoria.

Nabila: Che Dio lo benedica!

Sahbi: Te l'ha iniettato come il veleno e l'ha diffuso anche qui (*nella casa*).

Naibla: Mi ha svegliato e mi ha fatto fare attenzione, mi ti ha fatto capire... tu hai cominciato a odiarlo, l'hai ingannato e l'hai ucciso!

Sahbi: Nabila! ... tuo fratello è morto ...

Nabila: Sahbi! Mio fratello è stato fatto sparire.

Sahbi: È stato fatto fuori dal quadro elettrico... taglia i suoi fili che ancora ti manipolano.

Nabila: ...quello che mi manipola sono delle immagini così vive... A volte, le vedevo in sogno mentre altre volte le vedevo davanti a me...

Sahbi: È per questa ragione che tua madre è diventata anziana, ammalata, è stata rovinata! C'è chi è immigrato e diventato debole. C'è chi è sempre attaccato alla bottiglia e si isola dal

mondo, e chi abita nelle cantine come un serpente. Vai a riposarti. Stai attenta e non tornare mai più in cantina!

Nabila: Ci sono delle fili che mi tirano verso la cantina e che vi tirano con me... anche a te, ti manipolano.

Sahbi: Nabila! Non c'è niente che mi manipola!

Nabila: Ti dico che fanno muovere anche te!

Sahbi: Grazie mille.

Nabila: Tuo padre ti manipola... quanto gli pare... gli somigli in tutto, anche nell' egoismo che ha instillato in te.

Sahbi: Che Dio ti maledica, quando parli di tuo padre vergognati e chiedigli la benedizione...

Nabila: Sei il più grande e hai tutto in mano...anche la benedizione...chiedigliela.

Sahbi: Mille benedizioni per lui...Papà! che Dio ti benedica.

Nabila: chiedigli ancora la benedizione...

Sahbi: Papà! Che Dio ti benedica... che Dio ti porti in paradiso... che Dio ti offra il migliore paradiso...

Nabila: Chiedigliela ancora, e ancora, e ancora.

Sahbi: gliela chiedo la benedizione!... Ha fatto poco per noi?!... Ci ha aiutato poco?!... Ci ha educato... Ci ha insegnato tutto e ci ha dato da mangiare e da bere... ci ha lavato e ci ha vestito...

Nabila: Sono tutti uguali.

I cagoules le impediscono di parlare.

Sahbi: Apri la bocca e parli... Dimentichi il bene che ti ha fatto tuo padre?... Se non fosse per lui, allora, da dove vengono i capelli gialli e gli occhi blu... Tuo padre ci ha disinfettato dai pidocchi e dalle cimici, ci ha fatto alzare le teste davanti a tutti i vicini, Papa! Che Dio ti benedica! Che Dio ti mandi all'inferno perché hai creato una stronza che ti insulta... parli! Perché ti sei fermata?

I cagoules, sotto segnale di Sahbi, le levano la mano dalla bocca.

Nabila: Mi hai fatto tacere e vuoi che parli?? Ti stavo dicendo che ti manipola...è morto ma è vivo... vive dentro di te...

Sahbi: E a te...chi ti manipola?... So che tuo fratello Khaled ti manipola...

Nabila: Khaled mi capisce...crede a quello che vedo...nessuno ci ha obbligato a credere in quello che crediamo.

Sahbi: Nabila, se ti avvicini un ancora alla cantina, ti ci seppellisco dentro!

Nabila cade.

Scena seconda

Un sacco di carne nel frigorifero

Luce: corridoi di luce, tagli.

Azione cagoules: escono tutti con Nabila. Rientra solo un cagoule all'ingresso di Sahbi in scena, a manipolare Rabii, e a suggerire battute a Sahbi.

Rabii: (*ubriaco, cammina a quattro zampe*) Che bello il vino, va al diavolo, Ridha! Cosa ti ho fatto? Ridha, chiudi, la bocca, chiudi! Apri, apri la porta Sameh!... voglio parlare con te... vuoi... fare dei figli con me, è un tuo diritto, io non voglio, non è che non voglio, non posso... non posso Ridha! ti dicevo, non posso bere due litri di Bukha (*grappa*)...stronzo! Non voglio più parlare con te! Ho chiuso con te! Sameh, chiudiamo una volta per tutte questo discorso dei bambini! Apri la porta o faccio lo stronzo. Che stronzo, Ridha! Ti avevo detto che tornavo a casa alle 7 ... invece tu mi hai portato alla casa alle 4 di mattina ??? Vai all'inferno, che dio ti maledica! Guarda come sono ridotto, non riesco neanche a stare in piedi... ti sembra la postura di un essere umano? OOOH... Sameh! Esci, parla con me, non fare finta di non vedermi! Va bene, esci per vedere questa posizione e poi rientri.. può essere che non sono capace di fare dei figli ma posso spaccare la porta e tirarti fuori!... fai finta di non vedermi????? Vieni a parlare con me...

Rabii e Sameh sono alle estremità opposte della scena: Rabii in fondo sulla destra e Sameh in proskenio a sinistra. Tutte le azioni tra loro sono a distanza ma coordinate.

Sameh: Non toccarmi... cosa fai... sei impazzito? Rabii! lasciami, mi fai male... ti dico che mi stai soffocando, Rabii! mi stai uccidendo! Lasciami.

(*Si alza*) Mia mamma è Fatima!!!

Lasciami, non posso respirare, lasciami!

(*Si alza*) Nabila! La mia pancia no... la mia pancia...

(*Si alza*) Khaled!!!! Vieni per aiutarmi, sta per uccidermi... Rabii stai facendo del male...Rabii!

Svegliati...ma sei impazzito! Mi hai fatto male e sei diventato un diavolo!!!

Entra Sahbi e si posiziona al centro, ed un cagoule.

Sahbi: OOOh state zitti... cos'è successo?

Sameh: Tuo fratello

Sahbi: Cosa gli è successo?

Sameh: vuole uccidermi .

Sahbi: esci...continua!

Sameh: è ritornato a casa ubriaco a tarda notte.

Sahbi: ubriaco!!!

Rabii: ubriaco

Sahbi: perché no !? Continua...

Sameh: aveva un cattivo odore e mi inchiodava la mia pancia con lo sguardo.

Sahbi: e poi?

Sameh: non vuole che io resti incinta...

Sahbi: vuoi restare incinta? perché?

Samah: per avere un bambino mio.

Sahbi: un bambino di chi?

Sameh: di mio marito.

Sahbi: chi è tuo marito?

Sameh: Rabii! Tuo fratello è mio marito... stai sicuro, hai firmato con le tue mani il contratto di matrimonio.

Sahbi: AAAH sì, è vero, vi siete sposati.

Sameh: ci siamo sposati...e sai bene cosa ho fatto per lui!

Sahbi cammina verso Rabii, che chiede di uscire. Un cagoule gli impedisce di uscire.

Sameh: L'ho amato, sono scappata con lui... sono diventata la nemica della mia famiglia per lui...mi hanno odiato...sono venuta da voi... ma mi avete rifiutato... l'ho amato...l'ho sopportato...sono stata con lui fino a che lui è sparito...era un vero uomo...un uomo vivo. da quando è cominciato il lavoro nell'obitorio... è diventato un cadavere , freddo come il corpo dei morti... lo tocchi ma non reagisce. Sahbi! Delle sere, torna a casa stanco morto... si stende vicino a me sul letto e dorme, lo tocco...lo sento...lo tocco...lo muovo...lo bacio...mi avvicino a lui...e ricomincio... lo tocco...lo sento...lo tocco...lo bacio...lo abbraccio...mi avvicino a lui...e ricomincio...lo tocco...lo bacio...lo muovo...lo bacio...lo abbraccio...

Sahbi: Basta!

Sameh: Quando esala il suo respiro, il mio corpo diventa freddo... come una camera mortuaria...io sono una donna, sento il mio cuore che batte...batte forte e poi dormo... sono viva... ma la mia vita con lui è diventata un obitorio. Il mio corpo è un obitorio... il mio sorriso è obitorio...il mio cammino è obitorio... la mia voce è un obitorio... il mio sguardo è un obitorio...efff...voglio vivere... voglio uscire dall'obitorio...esco.

Sahbi: OOOH dove vai??... i cugini ti sentono, resta a casa tua!

Sameh: ti ho detto che sto uscendo non voglio più restare a casa mia.

Sahbi: ti ho detto di no...resta a casa tua sbrigati, sbrigati, veloce!

Sameh: Sahbi! Lasciami!

Sahbi: Resta a casa tua...dai muoviti, veloce!...di più...di più...di più.

Rabii: di più...di più...di più dai ! muoviti, veloce! sbrigati, ubbidiscigli! Ah, io sono il cornuto

a cui non ubbidisci!

Sahbi: Stai fermo, vattene e stai zitto!

Rabii: Non sto parlando... la sto guardando e sto fermo.

Sameh: Sahbi!...stai lontano da me...fate comunella contro di me perché siete fratelli??? Io esco!

Sahbi: Sameh torna a casa e stai zitta...

Sameh: non sto zitta...non mi interessa!

Sahbi: sai che ora stai a casa nostra...mi vuoi far fare una cosa brutta...vuoi che faccia una brutta cosa?? Lo faccio!

Sahbi tira Sameh con la forza, la prende in braccio, le apre le gambe e mima uno stupro in camera sua.

Rabii: perché hai spinto il mio fratello maggiore a fare una cosa brutta???

Sahbi fa uscire Rabii, fa entrare Sameh nella sua camera, Rabii si gira, cerca Sahbi, non lo trova, ma Sahbi lo segue, Rabii non lo vede

Rabii: (a Sameh) Ok, Sahbi adesso non può più aiutarti!

Rabii si gira di nuovo e trova Sahbi, che lo abbraccia fortemente, gli dà un bacio come per calmarlo, fino a che Rabii cade per terra, lo lascia a terra, Sahbi gli tira un calcio e poi esce.

Rabii: (a bassa voce) Sameh! Apri la porta!!!!....

Fatima esce, cammina verso Rabii.

Rabii: Buongiorno mamma...

Fatima gli dà uno schiaffo e lo fa cadere a terra.

Scena terza

Perché lo tocchi

Rumore elettrico.

Luce: Bagliore improvviso. Poi penombra, con tagli dedicati ai protagonisti.

Azione cagoule: ingresso di un solo cagoule che contrappunta le azioni, e le parole, di Rabii.

Rabii è caduto per terra. Khaled, emerge dalla cantina a causa dell'influenza dello shock elettrico, gli chiede aiuto, lo abbraccia per condividere insieme a lui lo shock, dopodiché si allontana.

Khaled: Rabii!

Rabii: Ah.

Khaled: Rabii! Ti ho detto che mi sono fulminato e tu mi dici ah??? Rabii! per carità sono tuo fratello... Non dirmi solo ahhh...Ok Rabii tieni...

Khaled tocca Rabii con il suo piede e condivide con lui l'influenza dello shock elettrico. Il cagoule li divide.

Rabii: Khaled! Che è successo?

Khaled: Apparentemente ci siamo fulminati

Rabii: È mezzora che ti fulmini e che la corrente ti sbatte a destra e a manca, mi tocchi, mi passi sta roba, e mi fai sfumare due litri di Bukha dalla testa e poi mi dici: apparentemente?...Khaled! Non toccare più l'interruttore, lascia perdere sta storia della luce, esci, i tuoi diplomi hanno riempito la casa! Cerca un lavoro!

Khaled: Stai zitto...smettila...basta...sono le parole di tuo fratello Sahbi te l'ha insegnate e tu le hai imparate a memoria.

Rabii: Non sono le parole di Sahbi... sono le mie.

Khaled: No è il discorso di Sahbi...ma tu hai paura di lui...hai paura...Rabii! sei terrorizzato, molto terrorizzato da Sahbi...

Rabii: Non ho paura di Sahbi: due minuti fa lo stavo riempiendo di botte, ma Sameh mi ha fermato! E gli ho chiesto di andarsene a letto! So che Sahbi mi fa ubriacare...so che Sahbi ci ha fatto stare zitti...so che Sahbi ci ha affamato...so che Sahbi ci ha marginalizzato...so che Sahbi ci ha rubato tutto... (*il cagoule si attacca a Rabii e gli suggerisce il testo, che cambia drasticamente*)

Che cos'ha fatto Sahbi, Khaled? è tuo fratello, ci ha educato...ci ha insegnato tutto...ci ha dato da mangiare e da bere... e ci ha vestito...

Khaled: Sono tutti uguali.

Rabii: Sono tutti uguali?!...apri la bocca e parli? Dimentichi il bene che ti ha fatto tuo fratello.

Se non fosse per lui, come potresti avere i capelli gialli e gli occhi blu.

Khaled: Rabii! i miei capelli sono gialli ed i miei occhi sono blu a causa dello shock elettrico...Rabii! Cosa ti ha fatto Sahbi?

Rabii: Mi ha trovato un lavoro

Khaled: Quale sarebbe questo lavoro?

Rabii: Agente di accoglienza.

Khaled: Dove?

Rabii: All'ospedale...

Khaled: Dove?

Rabii: All'obitorio...accolgo i clienti...li registro...li metto nei propri posti fino all'arrivo di chi prende il posto del vicino... tutti i morti mi rispettano, davvero...non c'è nessuno che mi dica nemmeno una parola! Nessuno mi guarda male! Ho ritrovato la mia dignità, con loro.

Khaled: Sei diventato come loro.

Rabii: Khaled, non ti avvicinare più all'interruttore, non importa se restiamo al buio, tuo fratello si è avvicinato troppo ed è morto. Ho paura, un giorno, tirerò la barella e ti troverò davanti a me, fulminato dalla corrente elettrica.

Khaled: Rabii! La corrente non può uccidermi. Tornerò in cantina e riparerò l'interruttore. Saluta Sahbi.

Scena quarta

Oggi, nessuno mi parli della tortura

Assem: Mamma...tu mi manchi...come stai...tutt'a posto...mi manchi, mi manca il tuo profumo... mi manca quando mi abbracci...vieni ad abbracciarmi...come stai? Le tue gambe stanno bene? I tuoi occhi stanno bene? Dove sono i fratelli...
Voglio vederli...salutarli...mamma...rispondi...parli...mamma...rispondimi.

Fatima: Perché sei ritornato?

Assem: Perché sei ritornato...perché sei ritornato... mia madre mi domanda perché sono ritornato...vuoi che ti dica cosa mi ha spinto a tornare... sono stato anni ed anni nella lontananza...nessuno di voi mi ha chiamato... ho passato anni ad aspettare per ore ed ore il giorno in cui rivederti ed abbracciarti e per poi morire dalla fatica...sono anni che vi scrivo ma invano...vi facevo delle chiamate ma era inutile...fino a che ho perso la speranza...ho accettato il male di vivere perché nessuno ha accettato me...tanti anni fa, sono venuto mettendo la mia borsa sulle spalle e ti ho detto: mamma sto scappando dal Paese all'estero, lo sai, no? Per colpa di Sahbi, tuo figlio, che mi ha causato dei problemi...perché ho fatto la preghiera nel mattino molto presto, mamma, ti ricordi???

Flash back dell'attacco di Assem alla moschea. Con i cagoules, tutti in cerchio a recitare la preghiera.

Assem: Salam e la benedizione di Dio il misericordioso...Salam e la benedizione di Dio il misericordioso...Dio! ti prego aiutami...Dio liberami dal male di vivere che mi.....

Un cagoule: Mouiin!

Mouiin: Dio! Spero che questo uomo finisca rapidamente di parlare, che ci affatica...aaah! abbiamo delle famiglie, dei figli, e delle responsabilità...aaah! spero che parli, fatelo parlare!

Assem: tutto cambia....

Fatima: Assem! Sei furbo ti conosco bene...furbo...maligno, ti conosco bene...ritorni dopo tanti anni per chiedermi dei tuoi fratelli??? Guarda te stesso, torni dopo tanto tempo e non mi porti niente...ti ho dimenticato da così tanto...

Assem: Mamma basta non mi torturare così...

Una scena di tortura: i cagoules malmenano Assem.

Fatima: Assem! Sei scappato... che nessuno oggi mi parli della tortura!...Io conosco bene la tortura...l'ho vissuta...vostro padre mi ha torturato, non mi ha rispettato... mi ha fatto male e mi ha lasciato pelle e ossa, ma io per caso vi ho lasciato qui e sono andata via??? Sono stato come una chiocchia e mi sono avvicinata a voi, ad uno ad uno ...avevo paura di voi e per voi...avevo paura che uno dei miei figli fosse brutto...hanno creduto che tutti voi foste brutti, che nessuno di voi fosse buono e educato...merda.

Assem! Figlio mio, sono stanca...non posso più aiutarvi nel futuro...non sono stata rispettata...vi ho dimenticato...ho dimenticato i vostri nomi...la luce, la gioia dei vostri occhi...sono diventata anziana...brutta...inutile...secca... ed i miei capelli sono diventati bianchi...sono caduti i miei denti...e le mie spalle... le mie gambe sono diventate pesanti...Assem! avrei voluto non partorirvi...avrei voluto darvi il mio latte e battezzarvi...

Eeeh quanto vi odio siete una famiglia numerosa...vaffanculo a me quanti figli ho partorito, non ho imparato niente da me stessa, partorire e partorire figli...sono una donna sensibile...Assem! Vai a cercare un posto per mettere la tua valigia mentre chiamo i tuoi fratelli...non dimenticarti di spegnere la luce.

Scena quinta

Ti ho detto che hai bisogno di una luce

Nabila : Aspetta ! Sto parlando con te!

Khaled : Sorellina ! ti prego resta a casa tua.

Nabila : Ti ho detto aspetta ! vieni qui!

Khaled : Ti ho detto di non seguirmi torna a casa tua!

Nabila : Tua madre ti aspetta per aiutarla a prendere le sue medicine...

Khaled : Ha già preso le medicine.

Nabila : Tuo fratello Rabii ha chiuso la porta della sua camera da un'ora...

Khaled : È ubriaco.

Nabila : Sahbi scoprirà tutto e ci porterà, poi, in cantina per seppellirci.

Khaled : Lascia che entri per seppellirci e poi usciamo, tanto è buio...

Nabila : Mi fa paura il buio ... ma sai che non sono una fifona ... sai bene che ho vissuto ed ancora vivo nel buio...

Khaled : Lo so.

Nabila : Sai che sto vivendo con delle visioni che mi fanno conoscere e scoprire le persone che mi circondano?

Khaled : Lo so.

Nabila : Sai che dipingo e scatto fotografie nel buio ?

Khaled : Lo so.

Nabila : Sai che posso creare la luce nella mia immaginazione e con la luce posso vivere ?

Khaled : Sai che tutte le tue parole sono nere come il buio ... mi fai scoppiare la testa ... lascia la tua filosofia di sopra ... la cantina ha il proprio linguaggio ... vai ! salii !

Nabila : Non salgo ... resto con te ...

Khaled : (*le dà uno schiaffo*) Nabila ! devo scendere e riparare l'interruttore, anche tu hai bisogno di elettricità per ascoltare la radio, lavare il viso, guardarti allo specchio, stare sveglia tutta la notte, leggere, scrivere, dipingere, ballare, salire, scendere, divertirti, ridere, sentire la gioia, truccarti, sposarti Nabila ! il tuo matrimonio deve essere fatto con la luce ... Lo vuoi come il matrimonio di tuo fratello Rabia, il tuo, di matrimonio? Il suo, l'abbiamo passato al buio ... nessuno ha potuto vedere l'altro, al posto di entrare con la sua sposa nella sua camera, è entrato nella mia ... anche tu hai quasi rischiato di uccidere la mamma ... al posto di darle le sue medicine, le hai dato un'altra medicina alcolica, poi, quella povera donna si è ubriacata... ci deve essere elettricità ... Nabila! Anche a me viene la pelle d'oca dal buio ... Vieni con me! (*Nabila cammina verso lui*) Asciuga le tue lacrime ... preparati ! Ecco (*Nabila ride*) dai, vieni senza fare niente!

Entrambi saltano per entrare nella cantina.

Nabila : Cos'è questo ?

Khaled : Ti ho detto che hai bisogno dell'elettricità ... cosa vedi ?

Khaled : Il quadro di comando dell'interruttore, dai ! Lasciami a ripararlo....

Nabila : E questo cos'è?

Khaled : Un cavo scoperto.

Nabila : Un cavo scoperto.

Khaled : E questo ?

Nabila : Un cavo scoperto.

Khaled : E questo?

Nabila : Un altro cavo scoperto.

Khaled : E questo ?

Nabila : Questo, è chiaro ch'è un cavo che non è stato coperto.

Khaled : Ah ora, capisci l'elettricità!

Nabila : Tutti i cavi sono scoperti!

Khaled : E allora cosa parlo a fare ?!

Nabila : Questi, sul fondo, sono coperti.

Khaled : Ma non funzionano...

Nabila : Allora, non sono pericolosi ?

Khaled : Certo che sono pericolosi ... quello è l'interruttore, quello è il cavo blu – neutro ed il cavo rosso è una fase di rottura, il verde e il giallo ... terra ... Nabila ! ecco il grande cavo ... devo seguirlo.

Scena sesta

Richard : Atto primo, scena prima

Luce: buio totale, uso di torce per poi illuminare il viso di Richard.

Nessuna azione dei cagoules.

Il duca di Gloucester, che è Richard III, è nel palazzo e sta parlando con se stesso in una situazione di follia

Richard :

Sole della mia gloria, sorgi!

Sorgi nel cuore di un reietto, dimenticato dai giorni dell'amore

E dalle notti degli amanti

Sono Richard, la natura non mi ha dato che una gamba zoppa e un viso orrendo che non può scaldare il cuore di una bella ragazza

Ma, va bene, non importa

Verrà il tempo in cui Richard inventerà la sua gloria

(parla a sé da parte)

Il palazzo sarà lasciato vuoto per me, il destino mi ubbidirà

E il tempo saprà come Richard inventerà la sua gloria!

Devi essere un diavolo incarnato in un essere umano per strappare al destino dei giorni e della gloria

Bisogna sapere come tradire il destino perché l'uomo dentro di te possa resuscitare.

Sono stato creato brutto per poter vedere la bellezza della vita.

Sono Richard, il grande, più grande dei Duchi

Il più grande tra coloro che mi circondano

Più grande del destino stesso

È abbastanza ciò che mi ha offerto la natura: un cuore, un brutto viso e un corpo handicappato.

Non voglio più trangugiare l'amaro della vita, da oggi stesso.

Non starò in nessun posto eccetto il trono.

Non posso avere il posto del Re, ma lo prenderò.

Non posso amare, ma verrò amato con la forza, fosse anche con la spada.

(parla a se stesso)

La fortuna non ti mancherà: resta sul trono, e fa tutto ciò che vuoi, perché nessuno potrà contraddirti.

Tutti saranno nel mondo dei morti mentre tu sarai l'unico vivo.

Ann arriverà pregandoti dopo l'uccisione di suo marito.

Il posto regale ed il bel viso, il potere, l'amore e la tenerezza.

Bisogna capire come instillare l'odio tra il Re e mio fratello George, duca di Clarence: deve avere una fiducia assoluta nella mia profezia, che mentirà.

Mio fratello George, il duca di Clarence deve morire prima del Re, così, può finalmente realizzarsi il mio piano malvagio. Ora, la porta dell'inferno è aperta per accogliere mio fratello, il posto di Clarence prima, e dopo che mio fratello Edward avrà creduto alla verità di ciò che gli ho detto. L'ho allarmato con la mia profezia che indica che gli eredi saranno uccisi da un parente il cui nome inizia per « G », chi sarà? È mio fratello George, il duca di Clarence. Ecco, i sicari stanno arrivando verso Clarence, e fra poco, col l'ordine di mio fratello Edward, lui sarà morto. Ancora un poco, e solo l'assassinio di Edward resterà per me così che il palazzo sarà solo mio, io sono Richard ...

Le persone che soffriranno più il male di vivere sono le persone a me più vicine.

Se uno dei miei cari avrà paura di me, l'altro perderà la speranza della mia benedizione.

La dominazione, il potere, la durezza, la crudeltà, l'astuzia, oooh, Richard! Inizia così in modo perfetto ed esatto il tuo piano malvagio!

(Lord Hastings entra per pregarlo di incontrare il Re)

Lord Hastings : Signor Richard ! il re Edward è ammalato e vuole fare un congresso con tutti i suoi vicini per discutere.

Richard : *(è agitato a causa di aver sentito tutto questo)* È ammalato fino a questo punto?

Lord Hastings : I suoi medici hanno perso la speranza. La sua salute è molto peggiorata , la sua bocca è paralizzata, e la bava cola sul suo volto...

Richard : *(dice da parte a sé, senza che Lord Hastings senta)* Come il giorno in cui aveva la bava alla bocca per il potere.

(a Lord Hastings)

Vai, verrò a trovarlo per vedere il suo stato di salute.

(di nuovo, a sé)

Non puoi morire adesso, Edward, devi prima uccidere Clarence.

Poi morirai come io ho pianificato e sarò il Re, felice di poter abbracciare Ann.

Sono lo zoppo brutto che non ha potuto scaldare, un giorno, il cuore di una bella ragazza nel regno. Tutti ameranno la mia spada che volterà tutti i cuori verso di me.

Aspetta Richard, la tua missione adesso è come gonfiare il cuore di Edward contro Clarence.

Non mi sporcherò le mani con il loro sangue.

Deve essere uno di loro a uccidere perché il male che ho pianificato possa realizzarsi.

Scena settima

Salutate vostro fratello

Luce: tre punti luce, uno per Sahbi, uno per Assem, uno per il cagoule al centro.

Azione cagoules: entrano tutti in scena spingendo Assem e Fatima, poi si fermano al centro della scena.

Assem : Mamma ... non mi hai detto dove sono i miei fratelli?

Fatima : Stanno arrivando

Tutti i cagoules, al centro scena, si levano il passamontagna e guardano la mamma: sono i personaggi della famiglia, tutti tranne Khaled, che resta con il passamontagna per tutta la durata della scena.

Fatima : Salutate vostro fratello!

Tolgono la giacca che cade per terra e guardano a Assem.

Sahbi avanza e saluta con attenzione.

Nabila avanza.

Assem : Nabila ! come stai ?

Nabila : Benvenuto !

Fatima : Rabii !

Rabii fa finta di non vedere Assem e rifiuta di salutarlo.

Fatima : Rabii ! Samah, la moglie di tuo fratello !!

Samah alza la mano per salutare Assem ma lui la ignora.

Assem : Khaled ! dove è mio fratello Khaled ?

Nabila : Khaled !!!!

Escono tutti e restano solo Assem e Sahbi. Khaled/ cagoule fa un segno a Sahbi per vietargli di uscire e fa lo stesso con Assem .

Sahbi : cosa ti hai spinto a ritornare ?

Assem : Sahbi : come stai ... mi manchi, mi manchi moltissimo ... stai bene ?

Sahbi : grazie a Dio.

Assem : sì, stiamo bene grazie a Dio raccontami! Che cosa fai in questi giorni ?

Sahbi : Sto bene sto bene.

Assem : Stai ancora lavorando allo stesso commercio... ? Vendi e compri ?

Sahbi : Così così ... Sai che vendo e compro *Shun gum*, del thé « Silan », frigoriferi, ...televisioni ..., delle parabole, ... dei ricevitori ... cellulari del sapone ... delle olive ... del buonissimo Kaki.... le sigarette per i grandi fumatori ... delle magliette pantaloni ... cappelli...le Jilbab lunghe (*abito tradizionale per donne*) ... gli Jebba (*abito tradizionale per gli uomini*), un pò qua e un pò là .

Assem : ...e un pò di droga ... rovine ... organi... operazioni clandestine... falsificazione di

documenti per l'emigrazione di qualcuno...da mettere su vecchie barche nel mare ...

Sahbi : (*piange*) ... Assem! No ! Sto pregando Dio e sto praticando il culto ...

Assem : Dio è misericordioso ed onnipotente ... fratello Sahbi ! Sapevo che sarebbe arrivato il giorno in cui anche tu avresti pregato Dio. Fratello Sahbi ! Sei buono... (*piange anche lui*)

Sahbi : sapevo bene che sarebbe arrivato il giorno del tuo ritorno ... e parli in questo modo e riesci a dirmi « sei buono» ... Beh! conosco bene il tuo maestro, per non dire che ti ci ho mandato io da quel maestro.

Assem : Il maestro che mi ha guidato è meglio, per me, che legarmi a te.

Sahbi : E quale sarebbe la cosa che mi lega a te?

Assem : Il sangue.

Sahbi : E a lui ?

Assem : È lui che mi ha aiutato e mi ha dato la luce mi ha fatto uscire dal buio dove tu mi avevi relegato.

Sahbi : Ma cosa ti ha spinto a rovinarmi? A rovinare tuo fratello ?

Assem : Tu credi che convenga a qualcuno se io creo problemi al mio fratello di sangue ??!
Sono venuto ...

Sahbi : Perché sei venuto ?

Assem : La mancanza e la nostalgia.

Sahbi : Va bene ... ma non mi hai risposto ... perché sei venuto?

Assem : Ho portato con me un nuovo interruttore ... funziona con l'energia solare ... non dà problemi elettrici ... non colpisce gli esseri umani ... non uccide...Ma, Dio, che strana cosa, chi si avvicina a questo interruttore, muore. Io direi che lo mettiamo al posto dell'antico interruttore, che si è rotto molto tempo fa. Lo compri?

Sahbi : No !

Assem : No ! Ah si , scusami per la morte di nostro padre.

Sahbi : Papà ! Che Dio ti benedica !

Assem : No scusami per la morte di nostro fratello.

Sahbi : mmmm Si ! anche tu scusami.

Assem : Che Dio lo benedica. Per tre giorni, lui è rimasto, cadavere, a marcire nella cantina. Ah si ! Tutto a posto in cantina?

Sahbi : Ma quale cantina ?

Assem : La cantina dove si trova l'interruttore dell'elettricità.

Sahbi : Quale elettricità ?

Assem : Quale elettricità ? Quale cantina ? La cantina per la quale mi hai fatto scappare ... anni ed anni sono stato esiliato dall'altra parte del mare ...

Sahbi : Sei partito da solo ... hai fatto delle cose ... non ti puoi arrabbiare.

Assem : Com'è morto mio fratello?

Sahbi : A causa dell'elettricità.

Assem : Non ho capito volevo dire, chi l'ha ucciso ?

Sahbi : Ooooooh a causa dell'elettricità!

Assem : Ma che elettricità ! Come ti assomiglia!

Sahbi : Ecco il maestro cosa ti ha insegnato, ti ha insegnato a comprare e vendere...parla!
Dimmi!

Assem : Ho bisogno della cantina per un po' di tempo.

Sahbi : Perché ?

Assem : Per lasciare una cosa in cantina da te per un breve periodo, come riserva...forse ne avremo bisogno ...

Sahbi : Qual'è questa cosa ?

Assem : Una pala di fieno.

Sahbi : Cosa ??

Assem : Due armiiiiiiiiiiii !

Sahbi : (*silenzio*) Ah fratellino! ... Ora, sei nei guai. Ti faremo una festa ...

Nabila è nella cantina e sta cercando Khaled ... «Khaled ! dove sei ?»

Scena ottava

Richard : Atto primo, scena seconda

Voice off.

Luce: Buio, entra Nabila con la torcia. Poi, buio, contro rossi e torce. Le torce verranno utilizzate come sbarre, ed in seguito per illuminare i volti.

Passano i due sicari che sono stati assoldati da Richard per uccidere Clarence.

Il primo : Dov'è il permesso ?

Il secondo : Eccolo! Ma Brakenbury, il luogotenente della Torre, ci farà andare facilmente da Clarence ?

Il primo : Lui può rifiutare gli ordini del Re ? Per la morte di Clarence restano solo alcuni minuti. Ci resta solo la distanza tra il carcere e la casa del nostro signore Richard per ottenere il nostro premio.

Il secondo : Ma, se è stipendiato, si può considerare che l'assassinio sia legale ?

Il primo : Ti è tornata la malattia della coscienza. Se vuoi essere un sicario dipendente nei palazzi, devi cominciare con l'assassinio della tua coscienza, ma senza stipendio.

Il secondo : Perché gli abitanti dei palazzi hanno bisogno dei sicari dipendenti ? Il Re ha i propri banditi e anche la regina ha i propri assassini e banditi. Per loro, i poliziotti e gli agenti di guardia non sono sufficienti ?!

Il primo : Per i loro alleati, hanno i propri assassini e banditi. Siamo quelli che non dormono mai. Siamo le spade della giustizia e della ragione che sono alzate davanti ai volti delle persone cattive.

Dai ! Sbrigati altrimenti perderemo tutto.

Entrambi arrivano al carcere mentre Brakenbury si appronta per incontrarli. È confuso nel vederli arrivare.

Il primo : Luogotenente! Vi liberiamo da questa sofferenza.

Brakenbury : (*confuso*) Mi sostituite? Il mio Re e signore è al corrente di questo?

Il primo : Abbiamo avuto l'ordine di fare ciò che ti libererà per sempre di Clarence. Prenditi il permesso per la tua innocenza e dacci la chiave.

Brakenbury : Informo il mio Re e signore.

Il primo : Allora chi avrebbe scritto ciò che ti ho appena consegnato?! (*con ironia*) Un luogotenente stupido!

Brakenbury va via. I due sicari entrano nella cella ma trovano Clarence che dorme.

Il secondo : Uccidi un uomo che sta dormendo ??

Il primo : Che dorma o sia sveglio, in ogni caso sarà morto. Passerà dal mondo dei sogni a quello dei morti senza sofferenza.

Il secondo : Ho della paura per lui, e anche per noi, della rabbia del cielo.

Il primo : La tua coscienza t'ammala, guarirai solo con l'assassinio. Tra le regole del cielo : la

medicina della coscienza è l'omicidio.

Clarence : (*si muove*) Chi siete ?

Il primo : Siamo gli angeli della morte. Siamo venuti per ordine del Re dei Re.

Clarence : Con quale ragione muoio ? È un inganno o un complotto ?? ...

Il primo : Così è l'ordine del mio signore. Non c'è niente che lo possa annullare.

Il secondo : Stai minacciando il suo trono! L'oracolo ha fatto una profezia: tu ucciderai il Re e ne prenderai il posto.

Clarence : È assolutamente falso, è una malignità, come è successo ad Hestinkts.

Il primo : No ! È legale eseguire l'ordine del mio signore.

Clarence : (*con astuzia*) Uccidi un uomo che ha sete ???

Il primo : (*parla al secondo*) Dagli un po' d'acqua...

Clarence prende l'acqua, è agitato.

Clarence : Se bevo quest'acqua, posso stare tranquillo, in pace?

Il primo : Sì, puoi stare tranquillo. Avrei potuto ucciderti mentre sognavi di troni e palazzi da conquistare.

Clarence butta l'acqua a terra per poter restare in assoluta sicurezza.

Il primo : (*arrabbiato*) Sei un astuto truffatore.

Il secondo : Ora, lui è sicuro.

Il primo : (*fa un segno dietro Clarence al secondo*) Prendiamo il permesso dal nostro signore per il suo ordine, eccolo, sta arrivando...

Fa finta che il Re stia arrivando. Dà due colpi successivi di spada nel ventre di Clarence, che si mette ad urlare, mentre il secondo sicario è molto confuso. Richard emerge improvvisamente sulla scena come se avesse saputo che l'inganno è avvenuto e che Clarence è morto.

Richard : Non l'ho ucciso. L'ha ucciso il Re, non mi sono sporcato le mani col suo sangue. Resta un'ora tra me ed il potere. Poi, questa gamba zoppa e questa brutta faccia spariranno dietro il benessere dei palazzi ed i suoni delle spade.

Scena nona

Richard: Atto secondo, scena prima

Luce: All'ingresso dei personaggi della famiglia, ne illuminano i visi.

Azione cagoules: accompagnano Khaled, poi cerchio sulla sua canzone.

Entra Re Edward IV ammalato sulla propria sedia, con la regina Elisabetta, Lord Hastings, il conte Rivers e il marchese di Dorset.

Il re : *(stanco)* Oggi è un grandissimo giorno nella storia di tutti i nobili del palazzo e della nostra buona relazione di famiglia. Tutte le mie vittorie, scritte nella storia di questo regno, non sono pari a ciò che ho realizzato tra voi: fraternità ed altruismo. Conservate l'unione dell'onestà tra di voi ed eliminate tutto ciò che potrebbe provocare una separazione, causa della vostra fine.

Rivers : Eccomi qui con un cuore e una anima che sono puliti. Eccomi con la fedeltà e con l'amore.

Lord Hastings : Eccomi ! Chiedo la benedizione di Dio per tutti gli abitanti del palazzo. Il mio cuore ha fiducia nella fedeltà e nella benedizione.

La regina Elisabeth : Lord Hastings ! Ciò che è successo tra noi è stato provocato da un'azione del diavolo. Ma eccomi, ti vengo incontro con un'anima pura come gli angeli, allora, perdonaci e dimentica quello che il diavolo ha instillato tra noi.

Richard entra.

Richard : *(gli ipocriti lo salutano)* Il re onorevole e rispettoso! Buongiorno, un buongiorno per la regina. Un buongiorno a tutti voi, nobili onorevoli.

Il re Edward : Mio carissimo fratello ! Questo giorno vale come mille giorni: tutti i cuori, dopo i furbi atti del diavolo, hanno accettato di fare il proprio dovere di fraternità e solidarietà.

Richard: Mio Re, sforzo aggraziato e gloria riconosciuta tra gli abitanti del castello! Sono il primo che risponde a quest'appello del dovere. Vi prego se c'è qualcuno che ha dentro il suo cuore un minuto di rancore verso di me, a buona ragione o a causa di una calunnia e una macchinazione, gli chiedo di perdonarmi. In questo luogo, dichiaro che dentro il mio cuore non c'è nessun rimprovero per nessuno e non voglio che vi sia tra di voi nessuno che mi deve delle scuse e che invece tace oppure che fa finta che niente sia successo. Fratellanza, fratellanza o nobili! Amore, amore o prediletti! Ora siamo rinati in un mondo di castità, di serenità e di fraternità. Quindi, alzate le vostre voci per dimostrare la vostra fiducia e per sconfiggere la malvagità che vuole penetrare nelle vostre anime. Perché il demone vi sta aspettando nascosto negli angoli, fatelo ritornare sui suoi passi umiliato e sconfitto.

La regina Elisabeth : *(diretta al re)* Se potessi avere pietà del nostro fratello Clarence perché possa essere tra noi e così la nostra gioia sarà compiuta.

Richard : *(Con sofferenza e tranquillità apparenti)* Ah ! Se il destino avesse avuto pietà di lui. La decisione del nostro Re, al suo riguardo, è stata attuata.

(Tutti restano paralizzati)

Il re Edward: *(Stupefatto)* Ma io avevo riflettuto, e avevo cambiato la mia decisione: l'avevo perdonato.

Richard: *(Fingendo la consolazione)* Mio fratello è morto e non abbiamo potuto respingere la sua morte. È morto nel buio del carcere sperando il perdono.

IL re Edward: Il mio regno può rendermi così cieco riguardo alla mia famiglia e ai miei parenti? L'autorità può rendermi così cieco riguardo al perdono ed alla grazia? Può rendermi cieco riguardo a mio fratello? Il figlio di mia madre, con cui sono cresciuto nello stesso grembo?

Questa notizia è contraria al mio piacere.

(Con irritazione)

Siete tutti dei traditori.

Nessuno di voi ha discusso con me quest'argomento, è come se aveste acconsentito alla sua colpevolezza, in accordo col mio giudizio.

E ora soffrite e piangete?

Chi di voi mi ha supplicato chiedendomi il perdono per lui come quando mi pregavate per concludere un affare o per accelerare una faccenda?

Chi di voi mi ha ricordato il suo coraggio nel difendermi quando Oxford mi ha fatto cadere?

Chi mi ha fatto ricordare la sua immagine nell'arena di battaglia quando mi ha protetto e mi ha coperto con i suoi indumenti?

No, questo è il rinnegamento, la maledizione del trono.

(Prende il controllo di se stesso e si dirige verso la sua stanza guardando in modo penetrante tutte le persone presenti).

Sahbi colpisce con la spada Khaled che cade a terra. Nabila avanza e continua a cercare Khaled..

Nabila : Khaled... Khaled... Ti sto chiamando da un sacco di tempo e non mi hai mai risposto... *(Gli da la sua camicia)*... L'ho trovata nel seminterrato... Cosa hai?... Chi ti ha picchiato?... Perché sei così gravemente sfinito ??

Scena decima

Vieni a ballare con me

Luce: piena

Azioni cagoule: ingresso di Assem in cagoule.

Sameh : Rabii sto parlando con te, alzati....

Rabii : Non posso

Sameh : Puoi... Alzati... Parla con me... Guardami

Rabii : Non posso Sameh... Non posso

Sameh : Sì che puoi Rabii... Alzati ti ho detto... Mettiamo la nostra musica.. Balliamo insieme come prima... Rabii vieni a ballare con me.

Entra Assem in cagoule.

Rabii: Non posso

Sameh : Puoi

Coerografia : La ballata di Sameh, Rabii e Assem. Sameh cerca di avvicinare Rabii per ballare con lui, ma ogni azione è interrotta da Assem, in cagoule, che impedisce loro di ballare insieme.

La ballata si conclude con l'abbraccio di Rabii e Sameh, con lo spegnimento della luce... e con l'entrata di Fatima durante il buio.

Fatima: Khaled.. ah Assem.. Rabii.. Dove siete?... Dormite tutti?... Che dio vi porti la morte... Khaled... Rabii... Assem... Ditemi, non volete riparare l'orologio? Venite a portarmi al bagno.. i miei reni stanno per esplodere..... Nabila.... Giuro che farò la pipì qui!

Scena undicesima

Richard: Secondo atto, terza scena

Tre carcerati incatenati.

Il primo: Ci sono avvenimenti misteriosi che stanno succedendo dentro il regno.

Il secondo : La cosa più strana è il silenzio della gente e la sua paura.

Il primo : Il re può morire ?... Così.

Il terzo : Il re è morto, prima di lui sono morti molti altri re, e dopo di lui verranno altri re...

Il secondo: Noi siamo i morti,... Loro governano quando vogliono e come vogliono...

Il primo : Non siamo morti,

Noi ci muoviamo,

applaudiamo,

le nostre mani s'inflammanno dagli applausi...

Il secondo : Poi muore quello per cui stiamo applaudendo e viene un altro...

Il terzo : Per questo muoiono rapidamente,... velocemente affinché il tempo possa garantire ad ogni re un po' di applausi.

Il primo : Chi applaude non muore... Uccide il palazzo con i suoi applausi.

Il secondo : Dicono che c'è uno sporco complotto che sta circolando a palazzo.

Il terzo : È possibile che la situazione sia peggiore di quella di prima?

Non importa, è una faccenda che non ci riguarda,

dobbiamo solo sapere quando dobbiamo applaudire : prima o dopo il complotto ?

Il primo : Certo che è dopo il complotto, ora hanno bisogno della discrezione.

Il terzo : Devono farci trovare qualcosa da applaudire, siamo annoiati da questo vuoto mortale,...

E le nostre mani sono abituate solo ad applaudire.

Il secondo : Non aver paura,

Fra poco apparirà il nuovo re, il risultato della buona previdenza... Richard.

Il primo : Richard ???

Senza l'applauso, l'inchino profondo e la prostrazione

Non sarà soddisfatto.

Il secondo : La nostra situazione sarà migliore se uno dei parenti del re prenderà a suo carico il governo.

Il primo : Si dice che non abbiano lasciato nulla.

Si sa, ogni stagione ha le sue cavallette.

Il terzo : Beati loro, il tempo gli ha sorriso,... Invece noi, non ci sorridiamo nemmeno l'un l'altro.

Il secondo: Hanno ucciso in noi ogni sorriso.

Il primo: Se non è stata la morte sorprendente del re, l'hanno fatto cadere senza che Richard ne fosse a conoscenza. Ma lui è un diavolo gigantesco. Ha saputo quando prendere due piccioni con una fava.

Il terzo : Fra poco ci caccia.

Il secondo : Noi siamo le prede del tempo prima di essere le sue prede, del resto la nostra situazione non può renderlo avido. Chi siamo ? Dormiamo... Ci svegliamo... Mangiamo... E poi dormiamo di nuovo.

Il primo: No... No... A volte parliamo.

Il terzo: Se gli occhi si assentano e il suono si affievolisce, parliamo a noi stessi.

Il secondo : Ecco, ora stiamo parlando tra di noi e non a noi stessi.

Il terzo : Deliriamo... forse... Mentiamo... non c'è dubbio... Indoriamo il brutto... Ci nascondiamo dietro le notizie... dietro le favole... dietro la dignità... Ci uniamo sulle porte dei pii... Bruciamo per loro l'incenso... Abbiamo paura delle loro benedizioni anche se sono già morti... Ma, c'è una sola cosa che non possiamo realizzare... Una sola cosa.

Il primo : La vita.

Il terzo : Più facile di vivere
È poter parlare.

Il secondo : Parla, sono occupati da altre cose.

Il terzo : Hanno occhi dappertutto.

Il primo : Oramai, non ho fiducia nelle pareti e nelle porte.

Il secondo : Chiudile bene e parla.

Il primo : Noi moriamo ma le parole non muoiono.

Il terzo : (*Vuole applaudire*) Era il momento del mio applauso e non sapevo per chi fosse.

Il primo : Applaudi per quelle pietre, per quelle rocce e per quei monti... Si mostrerà davanti a te uno spirito... digli che tutti i re sono uguali, chi è colui che dobbiamo seguire?... Supplicalo di lasciarci un anno senza un re.

Il secondo : Quindi, muoriamo tutti.

Il primo : Chiedigli di conferirci un anno di riposo.

Il secondo : Da che cosa vuoi risposarti ???

Il primo : Voglio risposarmi dall'applauso.

Il secondo : Allora, chiedigli di uccidere il re.

Il terzo : Ne nascerà un altro.

Il primo : Chiedigli, in nome di tutti gli spiriti, di uccidere i soldati del re che sono sparsi per la terra.

Chiedigli di inviarcì un re sulla terra... che s'intenerisca per lei... che vi cammini sopra con mitezza... che la tocchi... che non voli sopra la sua superficie... che abbia nostalgia del suolo a non del fuoco... dell'aria e non del fumo... che nuoti dentro l'acqua e non tra le nuvole... che asciughi le nostre lacrime... che pianga come noi piangiamo... che sia felice quando noi saremo felici...

Chiedigli un trono che si muova per sradicare le cattiverie... che rabbrivisca per le grida e per i gemiti, digli che i cuori hanno raggiunto la gola e che i pugnali hanno trafitto i petti.

Il terzo :

O che il tempo abbia pietà di noi

Il vizio ci è cresciuto dentro

Siamo diventati turpi dopo la gloria del potere

Le nuvole sono diventate più dense

Protestano contro di noi

Ci spazzano via con la polvere del disonore, dell'afflizione e dei giorni difficili

Così è la strada dell'errore

Così è che le avidità gettano

La porcheria della storia

Nelle nicchie luminose.

Scena dodicesima

Da dove viene?

Sameh: Mamma Fatima... mamma Fatima, dove sei?... Ho una nuova notizia per te... Non ci potrai credere... Sono incinta... Lo sono, finalmente...

Sono contenta... Anzi, sono troppo felice... Ora la mia pancia sarà più grande... Così... Così... E partorirò... Porterò alla vita un bambino e lo chiamerò Rabii... con il nome di suo padre... I suoi occhi saranno come i miei, brilleranno di perspicacia. Il suo sorriso sarà come quello di Rabii... Il suo viso sarà roseo e in buona salute... Le sue guance saranno rotonde... Lo bacio e lo abbraccio... Lo bacio e lo abbraccio... Lo bacio e lo abbraccio... E ti chiamerà nonna... No... mamma... No... No... Chiamerà me mamma... Io sono la sua mamma... Ti chiamerà, invece, nonna.....

Fatima: Da dove viene?

Sameh: Cosa? Non ti ho sentito...

Fatima: Da dove viene?

(Silenzio)

Sameh: Guarda mamma Fatima... Tu sei una donna grande... virtuosa... posata... ragionevole... fai la preghiera e credi a Dio... Non hai mai detto parole umilianti... La tua domanda è ingiusta... Mi hai ferita !! Io quando soffro... non posso più ragionare... Divento confusa... E a quanto pare, sono sul punto di litigare con te !...

Fatima: Sameh, ti ho detto da dove viene questo bambino?

Sameh: Dal cielo!!!! Dall'afflizione... dalla miseria... dalla sporcizia... dalla putrefazione... dall'odio... dalla viltà... dall'ipocrisia che vive dentro di voi... dalla tua ingiustizia tra i tuoi figli... dalla tua avarizia... dalla tua cattiveria... dalla morte che si è stampata nelle vostre facce... dall'oscurità sono stata messa incinta mamma Fatima!

Fatima: Mio figlio Rabii è sterile...

Sameh: *(È sotto shock)... (Bisbiglia)* Mio marito Rabii è sterile e io sono incinta? Che scandalo... Madre mia... Ti prego... non rivelare la mia situazione... Sono tua figlia... O donna... Sei nobile... sei pura... non rivelare il mio segreto... Perdonami... Sono adultera... Sono prostituta... Sono colpevole... Ho sporcato il vostro nome... il vostro onore... Vi ho portato il disonore... Uccidetemi... Sgozzatemi... Impiccatemi... Annientatemi... Fustigatemi..... Abbiate pietà di me...

(S'interrompe)..... Ti disprezzo... una donna vecchia come te, a questa età, e sei bugiarda...

Stai mentendo?! Mio marito Rabii non è sterile... Siete voi che non lo volete così... Mamma Fatima, tuo figlio Rabii può fare dei figli... e quel bambino dentro la mia pancia è suo....

Fatima : Devi abortirlo... prima che la casa cada su di noi...

Sameh : La casa cadrà sulle vostre teste... e io non abortirò mio figlio... Ero incinta e ho abortito... Ho sopportato tanto e non ho fatto nulla.... Ho sognato e ho lasciato che mi faceste dimenticare il mio sogno, involontariamente... Questo bambino non lo abortirò mai più.

Fatima : Vuoi che cada la casa, Sameh ???

La casa che ti ha protetto... la casa che ti ha accolto... Questa casa l'ho costruita con il mio sangue e le mie lacrime... L'ho fatta crescere pietra dopo pietra ... Io, invece, ero affamata... raffreddata... a piedi nudi... Sameh, la casa non cadrà... E chi la tocca... lo mangio con i miei denti.... Lo impicco dalle sue ciglia... Lo brucio con il fuoco !!! E la casa non cadrà.

Sameh : La tua casa è un grande prigioniero... Ognuno si è chiuso dentro una cella... La paura nella quale ti ha fatto vivere tuo marito... l'hai trasmessa ai tuoi figli... Io non abortirò mio figlio... Lui che è dentro la mia pancia vedrà la vita... Crescerà... Vivrà... E sicuramente aprirà i suoi occhi alla luce.

Fatima : Sameh, ti consiglio di non avere figli... Le persone che li hanno messi al mondo prima di te sono diventati esausti...

(Fatima racconta una storia)... Si racconta di un vecchio... un uomo molto anziano... che abita in una terra disabitata... Possiede solamente delle pecore che protegge dalle iene, dalle aquile e dai leoni che li circondano... Un giorno, piovve tantissimo... e arrivò una grande inondazione... Ho dimenticato di dirti che... questo vecchio possedeva una barca dove salì con le sue pecore e partì... Le tigri, i leoni e le iene cominciarono a gridare... «Signore, portaci con te!»... Il povero vecchio era tenero e molto gentile... Rispose che non li avrebbe lasciati... Così, li caricò sulla barca... Il vecchio giura di aver visto il lupo baciare la pecora, la gazzella dondolare davanti al leone mostrandogli la sua bellezza... e l'aquila tenera piangere... Dopo molto tempo raggiunsero la terraferma. Il vecchio giura, non appena arrivati, di aver visto il lupo divorare la pecora in un solo boccone... e il leone straziarla senza lasciarle che le ossa, che la morte lo prenda !... L'aquila, invece, finse di essere innocente mentre le lacrime scendevano sulle sue guance... Il vecchio guardò a destra e a sinistra, davanti e dietro e si trovò da solo sulla terraferma.

Scena tredicesima

Richard: atto secondo, scena quarta.

Cosa vedi ? La nomina di Richard.

- Cosa vedi ?
- Mezzi corpi...
- E poi cosa altro ?...
- La terra che oscilla sotto di noi per ingoiare ogni cosa...
- Questo è il nostro destino oppure una maledizione e una punizione ?
- Non c'è differenza visto che la fine è uguale e prossima.
- Forse stai prevedendo che ci sarà un'infamia...
- O piuttosto molte infamie e la loro fonte è una sola... Richard... è una vipera che è entrata nel castello e che ucciderà ad uno ad uno tutti gli abitanti del palazzo in un silenzio terribile...
- Richard ?
- Ogni tempo ha il suo Richard... Sì, Richard... Il suo cuore è più vicino dell'ingiustizia che alla misericordia... Ucciderà chiunque si metta sulla sua strada... Sai ora chi sta perseguitando ??... Sta perseguitando tuo figlio York e vuole trasformare la sua primavera precoce in una breve estate... Tuo figlio è il primo della lista.
- Cosa? Mio figlio York??? Oh mio dio... No... No... Suo zio non potrà ucciderlo???
- Non ha ucciso prima suo fratello??? Stai sicura che tuo figlio York è perseguitato da suo zio Richard... Se non l'uccidesse con le proprie mani, lo manderà di sicuro a morte... all'inferno... Non si placherà prima di averlo ucciso e di aver ucciso chiunque si metta sulla sua strada... Capisci perché non vedo che mezzi corpi... La vipera ha ingoiato le altre metà e presto tutta questa caccia finirà nell'inferno delle tombe...
- Moriranno in tanti e ci saranno pianti senza fine... La vipera vi mangia da vivi e chi tenta di salvarsi lo manda a morte... all'inferno... lì.

Atto secondo, scena quarta.

La nomina di Richard.

Richard :

Da Richard, il duca di Gloucester e il figlio devoto dell'Inghilterra, a tutto il popolo:

In nome del nostro glorioso regno, e in nome dei tutti i nobili di quest'ultimo,

Vi mando un saluto di lealtà, di fratellanza e di fierezza,

O popolazione di questo regno : La morte di miei due fratelli Clarence e Edward è un dolore latente. Ho promesso di non fermarmi mai fino a che avrò epurato il regno da coloro che hanno pianificato la loro morte e dai traditori. Dio mi ha aiutato a rivelare il gruppo che credevamo dalla nostra parte, che invece si è rivelata una banda di scorpioni velenosi e di vipere affamate. Per questo, mi sono precipitato ad utilizzare la spada a difesa del regno e per vendicare i nostri morti.

Dichiaro che sono responsabile della morte di questi traditori per dimostrare la mia fedeltà a questa terra sacra e alla nostra nobile prole.

O gente, malgrado la nuova malattia di mio nipote e il peggioramento della sua salute, mi attengo ancora alla mia promessa di nominarlo successore del Re e non cambierò mai le buone regole del regno. Un saluto a tutti voi fedeli.

Bekingham : Ma tu sei il successore del Re e ti imploriamo, in nome di Dio e in nome della nostra comune appartenenza, di accettare il governo per il bene del regno.

Il primo : Mio Re, tutto il popolo in città sta pregando Dio perché ti ispiri la buona scelta, La prego di non deluderlo e di non seminare tra loro la disperazione.

Richard : Non metterò mai la mia mano sul trono senza avere il diritto di farlo. (*Alzando la testa verso il cielo*) Mio Dio, ho bisogno del tuo consiglio e ti prego di guidarmi sulla buona strada.

O nazione... La fiducia e la lealtà mi si sono proposte, e ho dato la mia parola. O Dio, sarà difficile per me, per questo ti chiedo di aiutarmi a non diventare una persona ingiusta ed ignorante.

Il secondo : Che possa avanzare fedele e vittorioso.

(*Grinde di gioia*)

Evviva il nostro re Richard... Evviva il nostro re Richard... Evviva il nostro re Richard...

I vostri bastoni si sono sparpagliati e quindi si sono spezzati.

La veggente: O gente, sono venuta da voi da veggente piena d'amore, quindi imparate a memoria quello che sto per dirvi, cari miei:

La terra si rivolta, il cielo avverte l'arrivo prossimo dei mali e dei nemici che vi stanno perseguitando.

I vostri bastoni si sono sparpagliati e si sono spezzati, e vi state dirigendo verso l'inferno delle sommosse.

Ora Richard nasce potente e annienterà ogni essere umano...

Il passo è breve, ed eserciterà su di voi ogni genere di tortura mentre sarete distratti.

A causa della vostra divisione, non siete stati attenti e lui ha trovato la strada per l'ingiustizia.

Fatelo ritornare contrito da dove è venuto.

Se non reagirete così, vi perderete.

Vedo la sua fiamma che si avvicina, circondatelo.

Respingete il suo fuoco con l'acqua della vostra fraternità, perché, grazie al vento che soffia dal vostro litigio, avete avvampato il suo fuoco.

Abbiate pietà di questa terra santa e salvatela dalle ustioni, dagli incendi, dalle grida dei patiboli e dagli spari dei fucili...

Respingete il male unendovi e non lo fuggite, disperdendovi.

Respingete la divisione e l'ipocrisia e non portate allo sterminio tutte le vostre lune.

O cari, sono venuta da voi, veggente piena d'amore.

Imparate a memoria le mie parole, in esse stanno il mio saluto e l'addio.

Scena di aggancio

È possibile che suo zio l'ucciderebbe?

Fatima (*Passa nel buio*): Ragazzi dove siete? Venite a portarmi al bagno... I miei reni stanno per esplodere... State dormendo?... Giuro che faccio la pipì qui!

Sameh: (*Gridando*)..... Io me ne vado, non vivrò mai più in questa casa... Uscirò, non ho più paura del buio.

L'assedio: Circondano Sameh fino a farla cadere nelle mani di Sahbi.

Sahbi : Ann Ann.. Aaaaaann.... Aann

Sameh cade e scende verso il seminterrato.

Scena quattordicesima

Richard: Atto terzo, scena prima.

La morte di Buckingham.

Richard : Indietreggiate, indietreggiate...

Ordina a tutti i presenti di indietreggiare, resta solo Bekingham a cui vuole comunicare una cosa.

O cugino mio, è grazie a te che sono in questa situazione e non ti priverò di nessun beneficio. Sarai da noi caro e protetto.

Ma...

Ho ancora davanti a me tre ostacoli che soffocano la mia allegria...

Se potessi superarli, questo regno beneficerebbe di prosperità e di giustizia.

Bekingham: Mio Re, quali sono questi ostacoli?

Richard: Chi sono, piuttosto...

Buckingham: Ancora altro sangue???

Richard: Il piccolo principe, suo fratello York e Ann.

Buckingham : Però... mio Re...

Richard : Una richiesta del Re non è mai stata rifiutata.

Ti sto dando un ordine, ubbidisci.

Buckingham: Dammi un pò di tempo per riflettere.

Richard: Non ho bisogno della tua riflessione...

Garzone...

Il garzone arriva.

Ho bisogno di un uomo robusto.

Il garzone : Mio re, non resta che Tyrell l'assassino... Più gli si dà dell'oro e più diventa privo di misericordia.

Richard: Apri tutte le cassaforti del castello e lasciami prendere quello che vuole... Ma solo dopo che il piccolo principe, suo fratello e mia moglie Ann lasceranno definitivamente questa

vita... e per sempre. Usciranno prima di scena.

Il garzone : Come vuole, mio Re.

Il garzone esce.

Bekingham entra spaventato e Richard lo ignora. Ma quest'ultimo non smette di prestargli attenzione mentre ascolta ciò che dice.

Buckingham : Mio Re, Richmond ha raggruppato le sue forze ed i suoi sostenitori e non c'è rimasta, tra lui e il castello, che qualche ora.

Richard : Richmond ??? Il mio nemico eterno ??? Henry VI ha profetizzato che diventerà un Re... Ma non succederà mai... La mia spada smentirà questa profezia.

Ratcliffe entra.

Ratcliffe : Mio Re, mio Re... Ci sono (*Si ferma un pò per asciugarsi la bava*), là al limitare della spiaggia ad ovest talmente tanti soldati e munizioni e cavalli da poter oscurare il sole... Dicono che il loro comandante è Richmond.

Richard : Chiamami il capo dei soldati ed i suoi assistenti. Digli di riunire tutte le nostre forze e di farcele incontrare.

Stanley entra.

Stanley : Signore... Rich... Rich... Richmond, quel maledetto è venuto da noi passando il mare, Dorset e la regina l'hanno incoraggiato.

Il garzone entra a tutta velocità e informa Richard della morte di sua moglie e dei due principi, assassinati da Tyrell.

Richard : (*Entusiata*) Questa spada è la spada della giustizia, elimina le teste dei colpevoli e purifica il regno dalla sconcezza degli avidi.

Buckingham si è ritirato di nascosto e un messaggero entra.

Il messaggero : Mio Re, il signor Courtney e suo fratello, il vescovo di Exeter, hanno concentrato le loro forze in Devonshire.

Un altro messaggero entra.

Il messaggero 2 : Mio Re... la famiglia Golford con un enorme esercito si sta preparando ad entrare in città.

Un terzo messaggero entra.

Il messaggero 3 : L'esercito del duca Buckingham...

Richard : (*Diventa molto irritato, schiaffeggia il messaggero e tutti indietreggiano*) Uscite, non portate che il male, siete degli stormi di civette e di corvi.

Tutti si sono ritirati e il capo dei soldati ed i suoi assistenti entrano.

Il capo dei soldati: *(Con fermezza)* Mio Re, abbiamo ordinato di cercare Buckingham perché è stato accertato che ha complottato contro il suo regno.

Richard : O capo dei soldati, uccidete quel traditore perché non c'è posto nel mio regno per questi maiali.

L'entrata della madre Fatima coperta con la figlia Nabila e Sameh che la salutano.

Fatima : Nabila, dove tuo fratello Khaled ?

Nabila: È qui.

Fatima: Prenditi cura di lui... Figlia mia, tuo fratello è ancora piccolo.

Nabila : D'accordo mamma.

Fatima: Sameh... Rabii è ritornato a casa o no???

Sameh: Non è ancora ritornato.

Fatima: Figlia mia, cerca di sopportarlo...

Sameh: *(Tace)*

Fatima: Dimmi di sì.

Sameh: Ok.

Fatima: Assem è tornato dalla moschea o non ancora???

Nabila: È tornato, ed è andato direttamente nella sua stanza.

Fatima: Nabila, figlia mia... Ti prego di non scaldare il cibo che non è fresco a tuo fratello Sahbi.

Nabila : *(Tace)*

Fatima : Dimmi di sì.

Nabila : D'accordo mamma.

Fatima : Che Dio ti benedica... Ragazze, vi ho raccontato la storia del vecchio uomo ???

Nabila e Sameh : Sì, sì, l'abbiamo imparata a memoria.

Fatima: Allora, potete andare via, sono già arrivata.

.....
.....

Buckingham: *(Dannazione)* Chi dice di no in questa città... o lo mettono in carcere oppure l'uccidono...

Non sono il primo che ha subito la maledizione dell'omicidio degli innocenti.

Ah... (*Enumera gli uccisi*) Hastings, Rivers, Gray, Clarence... Gli angeli del paradiso, sono morti slealmente e ingiustamente... E io non ho raccolto che insulti e inganni??

Se il sangue degli innocenti ha irrigato la storia... l'essere umano non raccoglierà che le spine e non vivrà che nell'umiliazione.

Ah ! Se la ruota del tempo potesse tornare indietro.

O tempo arresta il tuo incedere.

Ci hai macinati come granelli dentro a un mulino.

Ah ! La mia vita, annegata nelle vasche di sangue.

Ah ! La mia vita si è perduta sulle soglie dei castelli per mendicare piaceri.

Ah ! Le mie false promesse per Edward di essere fedele ai suoi figli e al suo regno.

Ah ! Buckingham che ha macchiato le sue mani col sangue e che ha insozzato il suo volto con le suole.

E adesso ???

Adesso, dietro le sbarre e poi, la morte repentina.

Una fine giusta per un uomo che si è fatto tiranno. O Dio... O Dio...

(*Cade per terra*)

Scena quindicesima

Richard: Atto terzo, scena seconda

La morte del capo dei soldati:

Mettete le tende qui!

La scena è divisa in due parti, una parte per Richard ed i suoi soldati e un'altra parte per Richmond e i suoi soldati.

Richard : Mettete le tende qui, resteremo in questa piazza fino alla vittoria: o costruiremo sulle tende castelli o saranno sudari per noi.

Il condottiero dei soldati : Mio Re, è saggio assicurare almeno una delle uscite della città affinché non possano rinchiuderci dentro.

Richard : E possono farlo???

Io invece, credo che ogni soldato debba rimanere nella città assediata e, se vuole la vittoria, che continui a combattere.

Il condottiero dei soldati : Ma, mio Re, i ribelli ci assedieranno e cadremo uno dopo l'altro come le foglie d'autunno.

Richard : Colui che vuole la salvezza, combatte fino ad ottenere la vittoria.

Capo dei soldati, condividi i miei ordini con i soldati.

Il condottiero dei soldati : Non manderò i miei soldati all'inferno per poi tornare umiliati e sconfitti.

Richard : Non ubbidisci ad un mio ordine ???

Il condottiero dei soldati : (*Gridando*) Richard ???

Richard : (*Lo interrompe*) Rit...chard... così come se stessi parlando con uno dei tuoi soldati o con uno dei sudditi...

(*Fortemente*) Sono il tuo Re e il loro Re... Sono il Re.

Il condottiero dei soldati : Richard, sono la tua ultima speranza dopo che il regno intero ti ha schifato... Ma io non manderò la mia gente alla rovina... I soldati e il popolo sono arrabbiati con te... Sono schifati dalla tua sete per l'omicidio..Hanno odiato la tua severità... Non possono più sopportarti.

Richard : Oggi mi sdegnano e ieri applaudevano e acclamavano... lodavano il mio nome e mi supplicavano: «Con rettitudine e buon senso Richard !» Non sono il loro creato??? Non hanno

benedetto tutto quello che ho fatto??? Ho ucciso e hanno applaudito, ho punito e hanno acclamato, ho torturato e hanno esultato.

Il condottiero dei soldati: Sono stati sottomessi ed umiliati.

Richard : Piuttosto sono stati avidi... Guarda che erano tutti uniti ma i loro cuori erano divisi...

Che nobiltà li ha spinti oggi a muoversi, mentre, prima erano degli ipocriti ???

Sareste tutti Richard se montaste sul trono... Sareste tutti degli assassini se portaste la corona..

Richard è colui che vi punirà perché l'avete creato e l'avete servito, eravate tanti mentre lui era uno solo... Richard si vendicherà di voi per la vostra umiliazione, per la vostra trascuratezza, per il vostro disonore e per la vostra viltà. Questi ribelli, poco fa, mangiavano le carogne che gli ho gettato a terra.

Sono stati soddisfatti dalla propria trascuratezza e hanno fatto morire dentro di sé l'umanità.

Il condottiero dei soldati : E le persone che hai ucciso ???

Richard : Erano d'accordo con me. Volevano vendicarsi contro di me per qualcosa di cui loro stessi erano soddisfatti e mi hanno spinto a tal punto che l'ho fatta.

Il condottiero dei soldati: Amali, e ti perdoneranno. Non hai nessun altro che interceda tra te e Dio, o l'hai boicottato?

Richard : Ma cosa c'entrano loro con la giustizia del cielo... Davanti a Dio, tutti sono peccatori... Si sono umiliati e sottomessi... Mi hanno nominato Re in questa condizione... Aspetta e vedrai... Ubbidiranno a colui che arriverà dopo di me, approfitteranno di lui, poi si ribelleranno e si purificheranno.

Scena sedicesima

La battaglia nel buio : pallottola.

Affinché non nasca un nuovo Richard.

La fine

Con il raggio di sole, e il chiarore del mattino

L'alba ha asciugato le nostre lacrime

Ed ha guarito le nostre ferite

Il destino ha scritto il testamento

Per i sudditi sognanti

Affinché non nasca un nuovo Richard

Spargete i colori da tutti i calamai

Aprite tutti i registri

Rompete il silenzio del podio

Spegnete il vento dei nemici

Con cuori che non siano arroganti

Affinché non nasca un nuovo Richard

O amante di un colore unico

Ti sembra che il giallo del sole sopra noi sia perpetuo ?

No, ma quando è l'ora del tramonto

Il sole indossa il rossore della terra come un abito

Affinché non nasca un nuovo Richard

Alzatevi e intonate le canzoni degli amanti

Fate la preghiera nelle nicchie di nostalgia
Con inni di lode come i canti dei monaci
Allora, il destino sorriderà a tutti i miserabili
Affinché non nasca un nuovo Richard

La vita non è che un battito di ciglia
Raccogli allora i suoi frutti migliori
Adornati con le sue più belle rose
E cammina piano vicino ai suoi fossi
Affinché non nasca un nuovo Richard

Siamo al fondo dei mari
Le onde hanno giocato con le assi della nave
Il vento non ha strappato che la vela
Siamo tutti il capitano e le onde sono violente
All'orizzonte vediamo la montagna della salvezza
Remiamo contro le onde
Con coraggio
Affinché non nasca un nuovo Richard

Fine

2. Interviste

25.09.2013, Tunisi

Intervista a Assem Betthouami e Rabii Brahim

A cura di Anna Serlenga

Parlez-moi de votre formation professionnelle.

R.B. : Je m'appelle Rabii Brahim, 29 ans, sortissent de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique de Tunis, j'ai des expériences de théâtre professionnel avec des sortissent de l'ISAD spécialement et j'ai eu des stages professionnels avec Fath Akiri, Fadel Jaibi, Dirk Rootfoth. Le dernier projet que j'ai fait c'est Richard III- cort circuit avec le metteur en scène Jaafar Guesmi et maintenant je suis en train de commencer une formation de cinéma.

A.B. : je m'appelle Assem Betthouami, 27 ans, je suis sortissent de l'ISAD, l'Institut Supérieur d'Art Dramatique de Tunis, j'ai pratiqué de la danse avant d'étudier à l'ISAD au niveau professionnel et non professionnel, maintenant je suis un acteur et je fais de la danse. Au niveau de productions théâtrales, sont mélangés entre théâtre le clown, du jeu, la dernière c'est Richar III-cort circuit.

Je voudrais savoir comment est né le projet Richard III.

R.B. : Le projet est né à partir de projet fin d'étude à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique, on a travaillé sur le texte de Richard III de William Shakespeare et on était trois comédiens dans le projet, c'était Khaled Ferjani, Sahbi Ommar et moi, c'était notre exercice de fin d'étude, et c'était avec l'aide du metteur en scène Jaafar Guesmi et a partir de ça on avait l'idée de continuer à travailler cet projet au niveau professionnel et améliorer le travail, avoir vraiment une pièce théâtral plus qu'un exercice de fin d'étude. C'était 2011/2012 et après le metteur en scène il a fait un casting et il a appelé Assem Betthouami, Nabila..., Sameh, Fatma et il y avait avec nous des autres comédiens qu'ils ont quitté comme Youssef et Menel, que finalement a pas quitté mais elle était dehors, pas sur scène.

Pourquoi le choix de mettre en scène Richard III aujourd'hui ?

R.B. : A partir de mon point de vue, ce qu'on est en train de vivre en Tunisie c'est un grand débat politique qui est tout au tour à la combat pour le pouvoir, donc ce texte ça inspire et on a

vu que c'est une bonne matière pour travailler, pour commencer, d'avoir un support de William Shakespeare et aussi, a part l'apport politique ou sociologique du choix, c'était aussi un exercice théâtral, un choix théâtral de travailler un texte classique. Le choix de travailler sur ce référence c'est pas un choix facile, c'est pas à la portée de mettre en scène un référence, un chef d'oeuvre de William Shakespeare dans le 2013, dans une société tunisienne qui est en train de se réorganiser, de se reconstruire une société civile avec tout ces conflits.

A.B : Pour moi en fait l'état du Pays après le 14 janvier c'est la possibilité de la liberté d'expression qui pousse l'artiste à parler à propos du sujet qui c'était un peu camouflé, comme traiter la dictature, et avec ça c'est la bonne façon de revivre l'ancien dans un model en fait nouveau, 2013, et de faire revivre une pièce comme Richard III qui parle de la dictature entre chacun de nous qui né avec, dans la famille, dans un noyau de la société et de le faire monter pour expliquer au gens qui ça peut répéter, que la dictature ça peut naître à cause de gens et de la société elle même, et donc comment s'exprimer comme citoyen. C'est sont le ligne qui poussait cet group de travail à travailler sur Richard III et pas sur un autre texte, en faite.

Dans la pièce, il y a une réécriture de Richard III, donc je voudrais savoir quelles sont les différences et comment les deux ouvres se mélangent sur scène.

A. B. : Ce sont deux faible en fait qui se mélange : il y a la faible d'une famille qui vivait dans une notion de dictature, et l'autre faible c'est le texte normal de William Shakespeare, qui était récrit par Mahfoudh Ghazel, qui a fait une autre dramaturgie du texte. Alors le lien c'est trouver une cohérence dans les situations dans le texte originale et une faible tunisienne, ou cette famille se bagarre par une territoire qui est en fait la maison, et qui renonce...parce que dans cette maison il y a cet machine d'électricité qui fait bouger tout le mécanisme en fait de la maison. C'est ça *grosso modo* le projet.

R.B. : La relation entre les deux faibles en fait c'est comme... le texte de William Shakespeare dans le spectacle c'était plus ou moins l'idéologie et l'idée général de la dictature, et le texte, la faible de *Court-Circuit* c'est une famille qui a perdu son père, plus ou moins qui représentait toujours pendant tout sa vie la dictature et qu'on voit dans la famille une dictature qui est en train de naître, d'exister a partir de la recherche de prendre pouvoir par chaque membre de la famille, c'est le reflet de l'idéologie sur la société. C'est ça, comme deux voies : la première voie, la classique de William Shakespeare, c'était comment l'idéologie et le reflet de cette idéologie, de cette idée sur la société, sur cette famille.

Mais l'histoire de la faiblesse de la famille c'est dans la réécriture du texte de Shakespeare ou c'est une troisième ligne ?

A.B. : Voilà, écoute, il y avait le texte original de Shakespeare et il y avait la réécriture par Mahfoudh Ghazel, qui a réécrit *Richard III* mais dans une dramaturgie à lui. C'est un autre axe, sur le quelle on s'est basé pour le travailler sur scène, et l'autre c'est l'histoire de la famille, du à des improvisations des acteurs. En fait, ça c'est une faiblesse à côté, l'autre c'est une autre faiblesse inspirée au *Richard III* de Shakespeare sur le texte original. *Richard III* de Mahfoudh Ghazel il se base sur les grandes axes et les grands changements du personnage Richard III, on allant vers le pouvoir mais Mahfoudh Ghazel dans sa écriture il a laissé des failles ou il voyait, quand on a parlé avec lui, qu'il n'est pas intéressé à le réécrire dans ça pièce à lui, parce que si on fait des flash back par rapport à l'époque de Richard III c'est pas les mêmes conditions sociologiques, historiques, qu'on peut vraiment le traiter aujourd'hui, alors lui il a laissé vraiment, surtout après le travail du metteur en scène qui l'a enlevé quelques axes, c'est pas de la faiblesse, mais des actions et des petites scènes, qui par rapport au metteur en scène c'était pas nécessaire pour mélanger toutes les faiblesses- le réel c'est la famille et l'autre en fait *Richard III*.

Donc il y a au moins deux axes dans la dramaturgie : vous pouvez m'expliquer la première faiblesse, l'histoire de la famille, à travers l'histoire même de chaque personnage, aussi par rapport à cette métaphore de la lumière.

A.B. : Je vois que la faiblesse se base sur un conflit de pouvoir dans un territoire qui c'est la famille, c'est la maison et qui se déroule à travers Sahbi, le plus âgé entre les frères, qui domine toute la maison avec sa mère qui a eu tout ces caractères de méchanceté et tout du à son père, en fait. Il bouge tout, il rentre dans toutes les situations entre Sameh et Rabia, le frère qui est marié à Sameh, et sa sœur qui elle en train de voir, elle est la voyante, en peu, en faite dans la maison. L'autre frère qui est quelqu'un d'un peu cultivé, il a étudié, il a fini ses études et il bosse pas, il travaille pas, il s'appelle Khaled ; et l'autre frère, Assem, qui est venue après une période à l'étranger, à cause de ses visions idéologiques, et surtout c'est un islamiste qui était à l'étranger et qui est venu après pour être le contre pouvoir de Sahbi qui guide la famille. Ils sont celles là.

R.B. : Il revient avec un autre système. Parce que l'idée c'était plus ou moins déclenché – ça c'est pas dans le spectacle, mais dans tout le processus d'écriture : on a commencé avec l'idée de la mort du père, et du retour de l'autre frère qui était à l'étranger parce que il avait des idées idéologiques islamique, après la mort du père le rôle de Sahbi c'était comme une copie de son père, de son système. Une continuité de cette dictature du père : il avait ce pouvoir de remettre cette maison quand il veut dans la lumière et quand il veut dans le noir, à partir de ce disjoncteur

de l'électricité. Comme ça quand il veut il met sa famille dans le noir, quand il veut il la met dans la lumière. C'est par rapport à ce qu'il veut. Et l'autre frère, Assem, il revient à la maison avec une autre système, avec une nouvelle force : un nouveau disjoncteur qui travaille avec l'énergie solaire- ça veut dire la nature, ça veut dire plus au moins le force comme Dieu- et entre les deux il y a Khaled, qui voit qu'il y a un problème dans cet système dans la maison, il y a un problème donc il cherche toujours à réparer le système électrique- pour dire qu'il est un jeune qui a fait ses études et tout ça, il se trouve en chômage et il s'occupe de réparer le système, le faire marcher. Et il y a le personnage de la mère qui est le terrain qui réunit tous les frères, c'est la nature de ces individus, d'où ils viennent eux. Le lien entre tout c'est la mère, pour dire aussi que cette terre qui nous réunit tous. Un autre exemple de la société c'était quelqu'un qui est désespéré, qui se trouve parmi les morts, à l'obitoire, la chambre froide où on met les cadavres, et qui est à un certain moment il rêvait, après la mort du père il y a rencontré une jeune fille, ils se sont mariés, ils sont rêvés d'avoir un enfant, donc d'avoir un avenir, et Sahbi il a mis dans le frigo, il a mis dans la chambre froide, et il a arrêté tous ses espoirs, donc même d'avoir un enfant, le rêve d'avoir un avenir, il se sent incapable de le faire, avec cette fille, Sameh, qui cherche toujours à avoir cet bébé, à avoir cet avenir, à avoir cet espoir et même elle commence d'imaginer d'avoir déjà cet enfant, qu'elle est incite, et qu'elle va avoir un enfant. Et là ça commence ce conflit entre ces forces : Sahbi qui tient déjà le pouvoir et le câble où il y a le disjoncteur de l'électricité et Assem qui revient pour installer le nouveau système qu'il a porté d'ailleurs et Khaled qui essaye de réparer l'ancien système et pousser la soeur, Nabila, et pousser Rabii, pour bouger avec lui, pour réparer le système avec lui. Et on voit la mère, Fatma, en train de mourir devant tous ces conflits, en train de se disparaître et elle cherche toujours d'avoir un accord entre tous ses fils et ses filles.

Et en fait c'est dedans la chambre où il y a le disjoncteur qu'il y a *Richard III*. C'est comment cette relation ? Ils sont comme des fantômes qui apparaissent dans le noir ? Pourquoi ?

R.B. : Quand on change l'atmosphère dans le spectacle ils nous apparaissent des personnages, ou bien cet atmosphère qui néglige la présence physique totale et exprime les idées, les conflits idéologiques. Et c'est là qu'on voit la cotée idéologique, avec *Richard III*, un texte classique, une référence théâtrale qui traite cet sujet et présente plus ou moins cet débat où on le voit vraiment , comme par exemple dans le débat de la télévision dans les actualités des sociétés comme on le voit dans des plans rapprochés, comme un montage cinématographique.

Pourquoi ?

A.B. : Ce sont les cagoules, troisième axe de la pièce. C'est eux qui manipule en fait la faible réelle et la faible imaginaire. La faible réelle c'est la famille et la faible imaginaire en fait c'est *Richard III*. Et c'est eux qui peuvent représenter tous les sentiments dans chaque personnage, l'idéologie et ça passe beaucoup des messages aux spectateurs, et pour dire quoi : l'objectif, c'est de dire qu'il y avait toujours quelque chose qui manipule derrière tous ces phénomènes là, qui manipule *Richard III* lui même et que lui aide à arriver au pouvoir, c'est pas lui qui est arrivé au pouvoir : il c'est aidée avec des gens. Ils sont des cagoules, on peut pas le connaître, on peut pas toujours les définir, parfois oui, parfois non, mais c'est ce qui aide en fait pour arriver au pouvoir. Et c'est eux qui sont en train de mettre cette famille, de la camoufler dans cette maison, sont eux qui sont en train de manipuler tous les personnages pour faire monter le frère dominant, qui est Sahbi, qui est le modèle de *Richard III* dans la faible réelle par rapport à la faible imaginaire. Le choix par rapport à ces cagoules, c'est du un peu à la Révolution, c'est du un peu au Ministère de l'Intérieur, c'est du surtout au Ministère de l'Intérieur parce que c'était cet Ministère qui était vraiment la côté la plus claire par rapport à la gestion du pouvoir dans l'époque de Ben Ali.

R.B. : Le plus dominant.

A.B. : Le plus dominant sur toute une société : il y avait des gens qui sont pris de chez eux pour les amener au prison à de causes indéfinies grâce à des policiers et des cagoules. Alors pour représenter de cette façon des policiers, on a choisi le costume de cagoule pour représenter cet chose qui manipule tout. Le lien c'est le câble, à travers du noir, ça fait sortir les cagoules pour jouer des scènes en faites réelles- c'est eux qui manipulent les scènes réelles- et ça fait sortir de cagoules pour jouer *Richard III* : c'est eux qui participent dans le jeu, c'est eux qui a faveur d'eux ils sortissent des personnages, il sort Richard III, il sort un Ministre, il sort un reine, c'est du à ces cagoules là. En *Richard III* alors, ils sont des personnages, pour jouer sur son terrain, c'est le noir, et dans la faible réelle ils sont là mais ils prennent la place des manipulateurs par rapport à des gens réelles, les personnages : Assem, Rabii, Sahbi, Sameh, Fatma, Nabila, Khaled...ils manipulent tout. Alors pour dire qu'il y avait quelque chose de plus fort que la volonté de personnages, elle mêmes.

R.B. : Et aussi pour dire que on est pas seules à décider. Aussi il y a des forces extérieures : on dit pas seulement dans cette famille, ou Richard III même, il était pas seul à construire une dictature. Tout au tour de ça, il y a des forces mondiales : on est dans une grande société internationale, qui décide plus ou moins, par exemple, qui a son rôle dans ce qui se passe ici, en Tunisie. Que nous on le connaît pas, même il y a des gens dans le pouvoir qui connaissent même pas qui il y a derrière ces forces, qui pousse à exécuter une telle politique.

A.B. : Aussi il y avait une autre truc, c'est qu'il y avait pour chaque personnage un cagoule. Meme dans lui meme, c'est pour voir le deux coté de chaque personnage : c'est lui qui decide parfois, c'est lui qui est en malheur, c'est lui qui s'ennerve, mais il y avait quelqu'un d'autre qui decide pour lui meme le discours, qui le fait suivre ses apnées, qui lui dirige pour se deplacer, qui lui oblige pour s'asseoir. Qui manipule vraiment, pour dire que il y avait un telle...c'est pas schizofrenie, mais il y avait des envies, des choses qui poussent, des choses qui font reculer, parfois, c'est un melange en fait entre tout les cotés morphologiques et sentimentales et psychologique de la construction de chaque personnage. Et de dire que le personnage meme il est né de ces cagoules : parfois tu voit le cagoule en train de jouer mais il enleve son cagoule pour apparaître come un personnage. Alors lui il est venu d'ou ? De l'inconnu, parfois pour dire que on vous donne l'exemple reel et l'exemple imaginaire mais si on efface le deux il reste quoi : les cagoules. Alors l'objectif qui on est en train de viser sont vraiment le cagoules qui sont en train de nous decider la vie, vraiment. C'est qui ? Il faut qu'ils l'enleve (le cagoule) pour qu'on puisse le connaître, le voir, ou il faut croiser bien pour le savoir, et les faire arreter pour ne pas construire un autre dictature. Si on fait chaque fois la reproduction historique de chaque dictature, comme Richard III, aujourd'hui- avant c'était Ben Ali, et maintenant c'est Ghannouci, qui est en train de faire la reproduction de cette dictature, en fait ? Les cagoules. Est-ce que le cagoules ils avaient une partie de chaque citoyen entre nous ? Un cagoule tu le porte, il est pas vrai, pas vrai dans le sens de tout ce qu'il est en train de faire dans sa vie quotidienne, pas vrai avec les gens qu'il connaît, pas vrai avec son entourage, et alors i. y avait un Richard III entre nous, il y avait l'atteinte d'être le plus fort. Il y avait quelque chose du noir qui était en train de nous faire pousser et qui est en train de faire bouger le tout, dans ce territoire tunisiens ou dans tout le monde. On c'est interrogé sur de points pareilles dans l'utilisation de cagoules.

Comment ca termine la faible et donc c'est quoi qu'on veut dire, à la fin ?

A.B. : Dans la continuité dramaturgique de la piece, il y avait en fait Sahbi dans la faible réelle qui se melange avec la faible imaginaire, jusqu'à la fin. Il commence petit à petit : tu voit des scenes de la vie quotidienne, tu voit des scenes de la vie imaginaire, et ca commence jusqu'à la fin de se melanger. Les actions des deux mondes son en train de se rapprocher, de monter et de se rapprocher, pour dire voilà, celui qui joue Richard c'est Sahbi, dans la faible imaginaire, et celui le dictateur dans la famille. Alors la fin c'est la fin de Richard et celui de Sahbi de la famille et de Sahbi/Richard du texte classique, pour dire que voilà on est là et ca va finir un jour,

on va pas rester comme ça pour toute la vie, ça va finir le jour ou n'importe quelle dictature va finir.

R.B. : La nature humaine c'est contre quelque chose qui s'appelle dictature, et aussi cette nature avec ses différences, si on va pas être d'accord, si on va pas se réunir, si on va pas s'accepter, ça va reproduire toujours des dictatures, donc la phrase pourquoi Richard III- cort circuit ? si on le dit dans la poème, parce que le spectacle fini avec un poème : (arabo---rabia), « pour qui ne naît pas un nouveau Richard ».

A.B. : Ça c'est la dernière phrase du spectacle, mais par rapport à toutes les scènes du spectacle, c'est vraiment chaque fois pousser le spectateur à s'interroger : s'interroger par rapport à l'état de chaque personnage et à l'état de Richard III qui chaque fois il est en train d'avoir des mains pour l'aider à avancer. C'est pour dire : « c'est toi qui a aidé Richard/ Ben Ali pour arriver au pouvoir, et c'est toi, et c'est toi, et c'est toi ! » alors il faut se demander par rapport à toi même, par rapport à chaque citoyen, comment il voit son territoire, sa notion du Pays, et la vie civile en générale. Comment il peut aider de ne pas avoir un autre Richard.

R.B. : Et aussi pour dire que dans chacun de nous il y a un Richard III. Il y a quelque part une dictature, un dictateur, dans chacun de nous. Donc si s'apparaître plus que ça doit être, ça va devenir la guerre, la faim, on va toujours faire naître des Richard III, on va toujours faire naître des dictateurs. Donc il faut tuer le dictateur, à partir de chacun de nous, pour ne pas construire des Richard III et des dictateurs.

Comment ça marche cette métaphore de la lumière ou du noir dans le spectacle ? C'est pour dire quoi ?

A.B. : L'objectif de toutes les lumières c'est premierment de définir l'espace, n'importe quelle espace et le temps. C'est pas un choix par rapport du metteur en scène l'utilisation de beaucoup des lumières : il y a pas beaucoup des gelatines, c'est beaucoup joué sur l'ombre, pour mettre un peu d'ambiance, c'est pas quelque chose de technique, pour dessiner l'état d'âme des personnages, par exemple. Alors la lumière d'un côté était utilisée dans Richard III c'est basé sur les torches, et le contrejou, un peu, et à 20 ou à 10, pour définir que de ce noir là ça sort les personnages de Richard III. C'est le câble, l'espace scénique ou dramaturgique, on peut le définir sur scène, à travers le noir, on ne peut pas définir autrement. Mais dans ce noir là il sort des personnages ou vivait vraiment Richard III. Pour garder ce noir, et pour éclairer de façon faible, on c'est mis d'accord pour utiliser des torches. L'utilisation des torches était chaque fois multiplié, à avoir beaucoup de signification et d'explication. Tu utilise la torche comme un fil à

t'attacher, tu utilise la torche pour éclairer l'autre, tu utilise les torches pour faire des barrières, tu utilise les torches pour dessiner vraiment un parcours du personnage, pour dessiner un palais, pour dessiner quelque chose, en fait. Et pour éclairer l'acteur, juste le visage, la majorité du temps juste le visage, pour que ça se voit qu'il sort du noir. Ça c'est par rapport à Richard. Par rapport à la faiblesse réelle, c'est vraiment l'espace de la maison, qui n'était pas vraiment : voilà la porte, voilà la fenêtre, l'espace est dessiné par l'éclairage de la lumière. Et ce sont des parcours du personnage, des lignes avec des zones du personnage : le travail était vraiment basé sur l'improvisation, chaque personnage a décidé une logique du mouvement dans tout l'espace familial, alors c'était l'idée pour éclairer tout à travers chaque direction de chaque personnage.

Donc il y a jamais lumière pleine.

A.B : Non, il y a pas.

R.B. : Pour l'écriture avec les torches- à part ce qu'on voit du travail physique avec le corps, à part ça qu'on le voit généralement dans la famille, une présence totale physique, et une construction du personnage psychique et psychologique- dans l'écriture avec les torches dans Richard III c'est comme faire des inserts : dans le cinéma il y a des plans différents, un grand plan, un serré, c'est comme faire des inserts parfois sur ce personnage. Je veut pas voir la totalité, je veut voir le visage, je veut voir la moitié de son bras ou du corps et qu'est-ce qu'il fait avec son arme réelle qui a dans la main, et son arme idéologique qui est en train de le passer avec le discours, qu'il est en train de dire. C'est ça l'idée de changer les plans d'écriture.

La chose que m'intéresse c'est comment la lumière se devient un langage. Je fais une interprétation basique : le noir c'est le pouvoir, tenir tous dans le noir c'est la logique de Sahbi, ou bien de la dictature ; l'autre frère, Khaled, qu'il est électrisé, comme drogué par la lumière, donc cette idée de lumière comme espoir, comme possibilité de voir ; et un niveau au milieu, où il y a une demi lumière et un demi noir, les torches sont d'un côté utilisées par le pouvoir (armes) mais même il y a des scènes dans lesquelles ils sont plutôt petites lumières, comme des bugies, donc ça m'intéresse cet niveau là. Comment dans tout la pièce la lumière et le noir sont un langage de la dramaturgie.

R.B. : L'idée d'écrire avec ça : on a le texte comme outil de travail, le costume comme outil de travail, on a les comédiens comme outil de travail, et on a aussi la lumière comme outil de travail, et on écrit avec tout ça. C'était la chose des torches pour des multiples utilisations pour donner aussi les multiples sens de lumière, de cette petite source. À part le truc conventionnel du

theatre, le projecteur, c'est de choisir de ecrire avec une petite source de lumiere, et chaque fois tu le donne un sens, pour completer la scenographie, la dramaturgie.

A.B. : Jaafar il a travaillé avec la lumiere dans deux anciennes piece, « Burraska » et la « Valise », et c'est ca facon a lui d'ecrire. Lui dit : « c'est une empreinte de ma mis en scene », la lumiere et surtout les torches.

R.B. : il passe un periode pendant les repetition a faire des recherches a propos de ca, on utilise ca. Et il a ammené a le repetition tout une installation : les projecteurs...pendant le repetitions, mais apres il a enlevé tout.

A.B. : Ca c'est l'idée : chaque metteur en scene quand il monte une scene qu'elle est un peu prete, il veut la voir dans tout l'ambiance, dans toute l'image en faite et tout la continuité, pour voir si cette image ca va ou ca va pas. Mais par rapport aux torches parce que ils sont tres necessaires, les torches c'est une ecriture de Jaafar, lui meme il l'impose. C'est un chose qu'il impose à chaque fois dans ses pieces. Chaque fois il les utilise de facon differente.

Une autre chose qui c'est tres forte dans le spectacle c'est l'ecriture corporelle. Donc voilà je voudrais bien parler de ca : pourquoi choisir une code corporelle pour cet spectacle, comment vous l'avez travaillé...

R.B. : A propos de travail corporelle, je ne sais pas si Jaafar il a pensé à ca ou non, mais pour moi il y a ce conflit, dans ce moment à Tunis, du corps. A partir du 14 janvier, il c'est crée des codes corporelles nouvelles, des nouvelles intentions du corps, par rapport à se manifester d'une façon corporelle dans les rues, même. On voit, maintenant, la présence physique des citoyens dans les rues. Il y a vraiment un conflit que se voit à partir de différence : on voit les gens avec les dreadlocks qui c'était pas beaucoup avant, c'était pas comme maintenant, la manifestation de cette vague. Il y avait des corps que tu ne vois pas avant : les corps cagoules, tous voilés, avec le burka, ou bien avec la tenue afghane et la barbe, ou bien des jeunes fashion. Et chaque genre, qui va se manifester dans la rue, c'est l'expression d'une façon de vivre. Il y a un accepte et un refus, à la fois. A un certain moment, le 14 janvier, il y avait des milliers de citoyens tunisiens qui se connaissaient pas, qui c'était pas réunis, et, sans l'avoir préparé, ils se sont réunis a faire un seul expression corporelle, un geste que quand tu le voit c'est une vague. Et même dans des différentes états dans cet période : s'en fuir, se réunir, même se déplacer dans les rues, à voir à gauche et a droite, cet langage corporelle dont quand on le voit dans la rue ça va de soi, c'est par rapport à le moment même, mais c'est toujours différent. Ou on est arrivé maintenant, à avoir des gens qui marche comme ça : tu voit la désespérance dans la marche même, dans le regard

même. Donc aussi ces interactions là. Et aussi, il y a une nécessité d'écriture scénique par rapport à la dramaturgie : il y avait des scènes où il avait beaucoup de texte, surtout *Richard III*, et on a enlevé cet côté verbal, pour dire ce que cette scène veut dire avec le travail corporel, qui est plus universel, qui est plus signifiant de le verbe même. Quand on a travaillé sur la mort, le chemin de la mort de le Roi Edward, par exemple, et de Hastings c'était la même façon, le passage de la mort, le même langage, pour dire que c'est ça la manière de tuer de Richard III, donc ça devient une convention. Et aussi faire manifester une force, comme le cagoule qui entre Rabii et Sameh qui était la représentation de l'incapacité de Rabii, mais de une autre façon : pas seulement l'incapacité, aussi le pouvoir qui veut pas cette production, que ces jeunes se reproduisent. Avoir un enfant c'est avoir un avenir, c'est toujours une limite entre eux. Et aussi *grosso modo*, surtout dans cet écriture, quand on lit tout le texte, il y avait pas beaucoup des actions, mais il y avait des conflits, donc pour donner vie à ce texte, qui a une manque des action dans l'écriture, et pour le porter et l'exprimer corporellement, pour compléter cet manque et pour dire qu'on a dépassé le verbe, on était pas sur cette voie de se présenter sur scène et dire, donner de texte, du théâtre verbal, qui est beaucoup tunisien.

A.B. : Voilà, c'est ça le lien : c'est quelque chose de révolutionnaire par rapport au théâtre tunisien, c'est un choix, parce que le théâtre tunisien se base traditionnellement sur un langage articulé, c'est verbal. C'est dû à un choix de Jaafar que le texte, surtout *Richard III* qui est en arabe littéraire, et c'est un peu lourd à l'écoute par rapport à un spectateur tunisien, parce que il n'est pas habitué à écouter un texte de l'arabe littéraire qui c'est un peu lourd par rapport à lui. C'est pas quelque chose de quotidien ; donc du que le texte c'était un peu lourd et, comme a dit Rabii, manquait un peu d'actions, il faut le bouger, il faut donner la vie. Parce que aussi la façon d'écriture de Jaafar quand on a commencé les répétitions on a fait le travail d'une équipe de danse : travail chorégraphique, des pauses, des images- parce que son travail à lui c'est fait des images- alors pour choisir une scène et la définir chorégraphiquement avec des corps, avec des pointages et tout, et après il mit le texte dedans. C'est quelque chose complètement contradictoire avec la notion du théâtre : lui a commencé de cette façon, et surtout les scènes de *Richard* avec le texte en arabe littéraire. Alors, d'un côté c'est quelque chose de nouveau par rapport au théâtre tunisien qui est basé sur la parole, d'autre côté c'est dû à beaucoup des réflexions ; la danse, utiliser un langage corporel, c'est quelque chose de nouveau par rapport à la société tunisienne même. Ça devient maintenant quelque chose de quotidien : maintenant tu passe dans la rue et tu tombe dans ce groupe là qui a fait son truc, et ça a commencé dans l'année 2000/2001 où l'expression corporelle et la danse ça devient quelque chose de dominant par rapport à toute la Tunisie, à la scène tunisienne, et ça devient petit à petit un art. Alors, l'utilisation de corps- parce que ça manquait aussi dans le côté académique de bien faire la préparation sur la notion de corps- alors c'est quelque chose de nouveau dans le théâtre tunisien. Celui qui utilise bien le corps c'est quelque chose de nouveau, et c'est un peu avancé. Alors

c'était le choix de vivre, par rapport à cet texte, une nouveauté du théâtre tunisien et c'est aussi la façon même d'écriture de Jaafar qui se base sur le corps.

Je voudrais savoir si il y a une relation entre la création des personnages de la faiblesse et votre expérience à vous tant que citoyens. Par exemple, les personnages de la faiblesse ont vos prénoms personnels.

A. B. : non, il y a pas, parce que moi par exemple j'étais pas d'accord sur l'utilisation de noms scéniquement. Tant qu'acteur, si je dois créer quelque chose de théâtral, je ne peux pas mettre moi-même sur scène. Je peux créer quelque chose d'autre ou mon caractère il est très loin, je suis en train de faire un boulot. Il faut jouer quelque chose. Ça c'est l'idée à moi. Mais en fait c'est l'idée du metteur en scène qui voulait tous les personnages avec les noms des acteurs pour dire que aujourd'hui c'est qu'on est en train de vivre, par rapport au parcours de la pièce, c'est un peu une copie collée de notre vie à nous : on est des citoyens, voilà, on est concerné, on est comme vous (les spectateurs) et on s'exprime, on est en train de faire quelque chose d'autre qui est copie collée par rapport à la vie quotidienne, il y avait un rapport.

R.B. : Pour moi le truc des noms c'est différent : on a commencé à partir des improvisations, on appelait Sahbi Sahbi, Rabii Rabii, Assem Assem ; après il y avait cette idée de donner ton nom à cet personnage, mais un truc de se rapprocher plus à cet personnage et de lui donner un truc de toi, même le nom, comme signe. On sait bien que tout est signe sur scène, rien est gratuit, mais aussi c'était un outil de travail pour la construction de personnage : même ton nom tu l'as donné, tu l'as donné de truc de toi-même, et je n'avais pas un problème sur ça parce que ce qui existait sur scène ce n'étais pas moi.

Quelle relation il y a entre le spectacle et le moment politique qui est en train de vivre la Tunisie ?

R.B. : Le truc intéressant qui était en train de dire Assem c'est que on est pas en train de faire des copies, on rassemble pas à quelque chose qui existe, parce que le théâtre tunisien il a passé des dizaines d'années de faire la copie depuis « Junun » de Fadel Jaibi c'était le leader, le premier, et tu vois, dans des autres projets, la copie de ça. Et c'est passé des années dans le théâtre tunisien qui toujours existait cette ressemblance.

Mais il y a une volonté de témoigner la réalité tunisienne de cet moment là et comment ?

R.B. : C'est pas temoigner dans le sens du theatre de Jaibi, par exemple, la documentation ou bien le theatre politique brechtien, mais temoigner à partir – et moi je vois que c'est ca le role du theatre- ...tu viens au theatre parce que je te raconte une faible, je te fais voir un coté spectaculaire, et quelque chose que te touche : si tu t'amuse, si tu rigole, si tu pleur, ce rapport huamin direct qui est la magie du theatre et te faire poser des question et donner des idées. C'est ca en fait. Donc, temoigner oui, mais à partir de l'imaginaire et pas de le coté direct. On met pas le debats politique comme il est sur scene, parce que ca pour le moment c'est pas ce qui nous manque en Tunisie, et meme on en a marre, de cette debat politique. Comment traiter ce propos politique, social, economique, theatralment sans etre dans la temoignage directe.

A.B. : C'est ca. Pour etre dans le theatre et pas dans la politique, et n'est pas etre dans la banalité d'un theatre du style, mais etre dans un faible qui conduit, qui a un fil conducteur pour dire quelque chose, pour reveiller, pour faire une reflexion des gens par rapport à ce qui sont en train de voir, alors il y a tout un melange de tout.

R.B. : et c'est purement politique !

A.B. : Oui, c'est politique, l'art theatrale est politique, on peut pas la diviser et dire : « non, ca c'est un peu sociale » mais meme le sociale est poltique ! Et surtout de traiter des sujets du pouvoir et de la dictature dans une faible, c'est purement politique, comment tu traite la politique. Mais comment tu fais une piece theatrale sans entrer dans un discours directe, parce que le gens on a marre de voir sur tout les scene de la tele des sujet de politique. Alors il faut quelque chose comme une faible, etre dedans comme acteur, s'amuser visualment et sentimentalement, pour que tu voit et tu t'amuse et tu rigole pour apres arriver à une reflexion par raport à ce qui tu est entrain de voir. Alors l'objectif c'est d'avoir tout ca au meme moment. Alors ca etait un peu difficile, d'acoir des scenes qui peuvent vraiment faire soulager la sale, des autres scene ou on a le discours, des autres scenes ou on a le spectaculaire et le show, pour avoir tout ca dans un faible pour arriver en fait a une conclusion. Alors le travail est purement politique, mais le parcours c'est difficile pour faire le theatre ou on melange beacoup des experiences, arriver a un tout de tout. C'est dans le classique de garder la faible comme quelque chose de faible, et tu base ton discours sur le texte ecrit, la faible ; mais le choix esthetique du metteur en scene c'est d'ecrire avec le corps et la lumiere et tout, mais l'objectif politique c'est un peu brechtien.

R.B. : Je crois qu'on est en train de revenir au theatre. Parce que tu sens que tu va aller a un debat politique, porté par des personnages, puis on s'arrete, on fait la narration, on est en train de vous passer des idées, de vous eclairer la situation politique, mais la plus part des fois tu

entraînés dans des spectacles pareilles et puis tu sortais disant : ils étaient en train de raconter quoi ? Si tu me dois raconter l'histoire de cet spectacle qui tu as regardait...je ne sais pas. Et ça c'était beaucoup comme ça pendant la Revolution.

A.B. : il y a quelque chose d'intéressant en fait, comment est né Richard III : le défi c'était ça. La question c'est quoi : tu vas donner quoi aujourd'hui ? Tout est permis, tout le monde est devant toi, tout le monde dit ce qui veut, et voilà, vous avez tous la liberté donc fait ce qui vous voulait. Mais est-ce que le théâtre est nécessaire aujourd'hui après avoir eu une Revolution dans ce Pays ? Est-ce que c'est nécessaire ? Quel type de théâtre tu pourrais faire pour réveiller les gens, pour avancer...et ça était difficile pour toute l'équipe de travail de chercher pour avoir un résultat ou se peut mélanger tout. Ça je dis c'était une difficulté parce que : le côté plastique, la faiblesse, la chronologie pour arriver à un fin, il faut choisir une façon d'écriture physique, très cohérente avec le quotidien, parce que les gens sont en train de voir le vidéo clip, la danse, vraiment l'expression du corps. Et tout se représente avec le corps, surtout avec la Revolution quand on est sorti dans les rues, on était avec notre corps : voilà, on est là, il faut qu'on existe, qu'on se manifeste dehors, avec ses corps ; on se connaît pas, toi tu es qui, je te connais pas, mais on est là, on existe corporellement, on est dit qu'on est là pour rester, de faire réveiller les corps, parce que on se met d'accord les tunisiens qu'on parle tous le même langage...donc on s'est dit, on va utiliser un type d'écriture du corps, autrement. On est un peu avancé parce que si on parlait du théâtre tunisiens c'est un peu avancé, et aussi pour faire réveiller, pour dire : tiens ! Réveillez-vous, c'est le 14 janvier, c'est l'occasion, mais on va avoir un autre Ben Ali ? Même, il va revenir ou pas ? Voilà, il est sorti, est-ce que après 23 ans qu'on a passé dans ce Pays c'est vraiment possible de se réveiller le matin et de pas retrouver Ben Ali ? C'est notre père, putain, c'est notre dictature, et alors il est où ? il est parti comme ça ! Ce sont beaucoup de questions que tu te poses par rapport à toi comme citoyen et comme quelqu'un qui pratique de l'art. Qu'est-ce que tu es en train de faire ? même toi tu peux même pas réaliser...dire si ça c'est vrai ou pas vrai...tu es en train de rêver ? non, c'est la réalité, tu sais pas. Donc toutes ces questions là c'était notre défi, de faire tout un mélange pour arriver à ce produit, ou mélanger le discours, la faiblesse et tout, la base et l'esthétique. Et c'était un défi même au niveau de jeu d'acteur parce que dans tout ça la technique de jeu sont très différentes, tu es pas dans un seul registre du jeu, entre même le dialecte tunisien et l'arabe littéraire c'est pas la même technique du jeu, tu peux pas utiliser la même tonalité, c'est pas la même respiration, et aussi comment tu vas donner le texte c'est pas le même. Alors même pour les acteurs c'était un défi de jouer. Et l'utilisation de corps comme écriture : putain c'est quoi ça ! Tu écris dans le classique, mais avec un corps, mélangé avec une faiblesse réelle, et pour arriver à un truc qui c'est passé, et faire le manipulateur et être manipulé d'un autre côté, et jouer dans ça et changer et être dans ça.

R.B. et aussi parmi les questions qu'on la posé, c'est les gens qui ils sont croire qu'ils ont fait une Revolution, mais la pièce elle dit que non, on vient de commencer, on a pas fait une Revolution. Si on fait attention à nous même, comment vivre, on est en train de reproduire un dictateur. Et ça pour un an et demi avant, et aujourd'hui et un an, trois ans après, on peut toujours présenter Richard III pour dire le même discours, et ça serait actuel.

A.B. : Si tu veux présenter cette réflexion, l'idée du projet- je le dis pas parce que je suis dedans le projet, je m'en fou du résultat- l'idée et le guide du projet ça peut servir à tout moment, même au 2040, c'est la notion révolutionnaire par rapport à chaque tête. C'est réveiller les esprits, c'est avoir une réflexion par rapport à tout, dans la vie, par notre vie quotidienne. Ça commence par notre vie, de moi, de toi, de mon entourage, par rapport au monde. Alors, c'est l'objectif d'utiliser une œuvre ancienne, un texte ancien, c'est ça vraiment. Il y avait une continuité, il y a pas l'Histoire qui est coupée en arrière, et on la laisse vraiment derrière : maintenant, 2013, avec la Revolution ça commence pas à un autre moment de l'Histoire, non, c'est relié. Alors ça peut se reproduire, voyez bien l'Histoire et essayez pas de la reproduire ! Alors, réveillez-vous ! C'est un déclencheur, il faut être bien, défendre votre territoire, voilà celui, le méchant, qui était là en train de vous manipuler, en train d'utiliser la force, la notion de policier, il est parti : alors montrez – nous qu'est-ce que vous êtes en train de faire. Est-ce que vous êtes là pour avancer, ce peuple, et ça c'est en fait le rôle des gens du théâtre, des écrivains, des poètes, vers une société que vraiment il faut qu'elle avance mentalement avant que économiquement.

R.B. : C'est aussi cette dialectique entre un texte ancien et un texte du 2013. Richard III, le texte du XVII^e siècle et le Richard III d'aujourd'hui, Cort Circuit. Ça veut dire que ça continue dans le temps : ce conflit et ce propos pour l'avenir. Traiter ce sujet, aussi, aujourd'hui, à Tunis, avec quelle langue- le choix de l'arabe littéraire c'est difficile, c'est loin, distant, pour l'acteur et pour le spectateur et faire la liaison en dialecte tunisien sur scène, et tu le présentes, ensemble, sur scène, pour un spectateur tunisien, c'est déjà verbalement des langues différentes. Corporellement, c'est un autre langage, écriture scénographique et éclairage, c'est aussi un défi. Donc, le tout c'est mettre en question comment dire, quoi dire, avec quelle façon, on c'est interrogé sur tous les niveaux, par rapport à ici et maintenant.

A.B. : Pourquoi une famille. C'est le petit modèle, le noyau de chaque citoyen, la question identitaire : l'identité qui se pose aujourd'hui c'est que on a des gens qui sont venus d'ailleurs pour imposer un système qu'on ne connaît pas, même il se manifeste dans les rues avec des costumes qui c'est pas à nous ; c'est afghan. Des autres par exemple avec les dreadlocks, des piercings, tatouage, on n'est pas habitué à ça. Un truc punk, avec les têtes de mort par tout, c'est pas morale, mais c'est la société. C'est pas un jugement, mais c'est pour dire que cet état là c'est

tunisien : l'afghan et le punk, son tunisiens. C'est quoi mon probleme avec toi ? C'est ton choix. La personnage de Assem qui vient d'ailleurs, et il est ideologiquement formé, il a des croyonce islamiste, j'ai pas des problem avec ca. Meme si je suis quelqu'un qui fini son travail, je passe au bar pour biere une biere, pour etre beurré tus le jours, je n'ai pas des probleme avec ce gens là-c'est le personnage de Rabii. Meme Sahbi, qui tiens l'argent de la famille, donc le modele economique nationaliste, plus ou moins RCD, c'est ton choix politique. Pourquoi famille ? Parce que tous ce qu'on voit maintenant dans la Tunisie, les conflits, d'extreme gauche, d'extreme droit, l'islamiste, le jihadiste, l'anarchique, communiste, l'indifferent, sont tous tunisiens. C'est une famille. Si tu pense que ta voi ca doit etre pour tout la Tunisie, non. Je suis different. On se peut comprendre. Qu'est-ce que nous reunis c'est la cause de la lutte pour l'avoir : le disjoncteur de l'electricité et vivre dans la lumiere, tout le monde, et c'est a nous de le faire. C'est ca la famille. Donc c'est la loi, c'est la Constitution. Tu veut le mettre sur la Constitution le truc haram, pour dire que c'est pour tous, comme ca le reste ils vont etre judges, parce que c'est devenu la loi. C'est pas ca, c'est a moi de choisir, d'avoir la liberte. Mais aussi, est-ce que cette societé peut etre communiste ? Non, par out les facteurs, economiques, sociales, culturelles, religieux. Pour dire que il y a des differente marge de comunication et de negotiation. Don cet famille est la societé elle ne doit construire une nouvelle dictature, comment le faire : montrent le chiant anciennes, dans le spectacles, le language corporelle qui nous present une image. Et tu presente dans une famille c'est commont dire : c'est ton frere, son tous tes freres- c'est jouer avec la psicologie du spectateur, parce que huja (frere) pour nous c'est sacré, et alors comment deux freres il font comme ca, si c'etait vraiment mon frere il ferait pas ca. Et il y a a Tunis des familles ou un est toujours beurré et l'autre religeus, mais sont freres, il peut pas le tuer. Mais si c'est un autre, peut etre. Alors c'est pour ca, la choix d'une famille.

Tunisi, 15/11/2013.

Intervista a Mhfoudh Ghazel

A cura di Anna Serlenga

I can't deny that Richard the third is the most play in which I tried to explain how we make the dictator. But it was hardly written because of the changes I made to Shakespeare's text, the authority non stop, the killing, and all kinds of violence Richard did was enough to make the spectator wondering did we make our dictator by our selves. Many times we need to ask the same question without any answer because theatre is not done for answering .

What is the relation between the original piece of William Shakespeare and your text?

My piece is not a translation but an adaption in which I tried to be faithful to the dramatic axe adding some events to mention some problems related to our situation after 14 January such as how we make the dictator without paying attention.

What kind of differences between the two and what kind of similarities?

The main difference is the target in my piece I'm trying to explain what is happening, but the origin play explained what happened. and for the similarities we can mention personalities, dramatic axe and some event.

Did you concentrate the rewriting in some particular axes?

No but I tried to put stress on authority and its results in general as it is mentioned in Shakespeare play.

On the topic of the language, you have written in classic, and there are similarities with the language of Coran; why?

It was a choice because I believe that Arabic is rich even when we write nowadays with classic fashion.

How did you work by the improvisation of actors or writing by your own?

It was a group work very interesting to reach the holy target: a play with two main axes.

Why rewriting Richard III now, in Tunis?

I think that we are in a special situation in Tunisia that needs a good analysis to understand what we need and what is wrong especially with the reform that we try to do.

The actual political situation has influenced the piece?

Sure because emphasizing authority in the play means that I'm trying to analyze what we live with so to built new minds able to say no when it is necessary.

What kind of relationship between the history of the family and Richard III?

Each one explains the other and demonstrates it in order to guide the spectator and to lead them to a right understanding.

How the two languages, classic and dialect, get together?

In fact they are in opposition because they try to give two concepts of life one classic and one is nowadays so that to make comparison and to deduce that we can commit same mistakes if we don't pay attention.

Tunisi, 30 ottobre 2013.

Intervista a Santiago Alba Rico

A cura di Anna Serlenga

Volevo chiederti innanzitutto una cosa che si respira nel tuo ultimo articolo: è vero secondo te che c'è un tentativo di colpo di Stato in atto?

C'è un tentativo chiaro di coinvolgere le forze armate, quello che non è chiaro è se ci riusciranno. Perché l'esercito in questo Paese ha un ruolo molto diverso di quello che ha in Egitto, in Egitto è proprio una colonna vertebrale del Regime, è stato sempre così, e gestisce circa il 40/50 per cento del prodotto interno lordo, mentre in Tunisia ha avuto sempre un ruolo molto periferico, non politicizzato e infatti prima, non adesso, subito dopo la morte di Chokri Belaid, e subito dopo gli eventi egiziani qui c'è stato il tentativo di coinvolgere l'esercito in un colpo di Stato, ma invece l'esercito si è rifiutato. Qui il problema è sempre la politica, per tutti questi posti che dipendono dal Ministero dell'Interno: anche la Garde Nazionale, che è come i vostri carabinieri, è un corpo militare che però dipende direttamente dal Ministero dell'Interno, è sotto il controllo diretto del Ministero dell'Interno. E allora questi corpi sono molto pericolosi, non sono mai stati epurati, continuano a essere gli stessi (del Regime di Ben Ali) e questo fa un po' paura, no? L'hai visto a Alaouina l'altro giorno, quello dell'altro giorno è stato una ribellione militare, che è un reato gravissimo, non di un ordine legale, seguito da questo comunicato del sindacato (di polizia) minaccioso, veramente, da una parte chiedono la destituzione degli incarichi nominati da Ennahda e dall'altra chiedono, ad esempio, la libertà di questi pochissimi poliziotti che sono stati processati dopo la Rivoluzione per aver ammazzato dei giovani rivoluzionari, allora questo fa molta paura. Poi qui c'è un doppio vantaggio, o triplo, perché ora da una parte c'è un esercito che non è così minaccioso come in Egitto, anche se esiste la polizia, e dall'altra parte Ennahda non ha la maggioranza, e poi con l'esperienza dell'Egitto stesso che si è rivelata catastrofica, con un colpo di Stato duro veramente, e anche fa riflettere sia Ennahda che farà delle concessioni, sia l'opposizione che non spingerà, come sta spingendo in modo folle, secondo me con lo scopo di far crollare il governo, soprattutto senza un programma alternativo soprattutto per la sinistra, perché voglio dire io lo capisco che Niida Tunis che abbia questo desiderio di dire no, qua l'unica cosa che importa è che avda via Ennahda e che si facciano le elezioni, o no: perché questi le elezioni non le vogliono, vedrai che le rimanderanno sempre di più, perché npn è chiaro questo dialogo nazionale, che secondo me è un colpo di stato morbido. Poi c'è un'altra cosa rispetto all'Egitto: qua l'altroieri sia Essebsi che Ghannouci si sono riuniti con l'ambasciatore americano, e gli Stati Uniti e l'Unione Europea sono molto interessati alla stabilità della Tunisia, e in Egitto non hanno altra alternativa che

accettare questo colpo perché hanno dovuto sempre negoziare con un esercito che garantisce la stabilità nella zona, gli accordi di Camp Davis con Israele, così. E invece qua sono ancora interessati a tenere questa democrazia fragile fra virgolette e alla fine io penso che stanno pressioneando per mettere d'accordo la Niida Tounes con Ennahda, per fare una coalizione di governo o cmq per metterli d'accordo per accettarsi e come dire negoziare i punti basilari del nuovo stato Tunisino, per quanto riguarda l'economia perché hanno lo stesso progetto economico, e per quanto riguarda il terrorismo e l'immigrazione, che sono le cose, economia, terrorismo e immigrazione, sono gli interessi della Unione Europea e dell'Occidente, e allora se arrivano a mettere d'accordo Niida Tounes ed Ennahda sono a posto. Altrimenti se un colpo di stato garantisce un po' di stabilità e di sicurezza, economia neoliberale, va bene. Ma questi giovani rivoluzionari sono stati tagliati fuori completamente, e il popolo voglio dire, la gente che ha fatto la Rivoluzione, che non sono neanche questi artisti, e neanche questi blogger, ma a Sidi Bouzid, a Kasserine, tutta questa gente che ormai ha paura, con una situazione sociale ed economica devastante, ancora peggio di prima, ed è questo che mi preoccupa. Non che Niida Tounes faccia questo gioco, ma anche la posizione di sinistra, che sta alimentando questa nostalgia della dittatura, che la gente ha una memoria molto fragile e molto corta, dappertutto non solo in Tunisia: in Italia è lo stesso, in Spagna è lo stesso, allora io capisco che c'è della gente che abita qua, e non arriva alla fine del mese, vede che la verdura, il pane, la carne aumentano e che in più c'è questa insicurezza delle volte anche creata ad hoc per terrorizzare la gente, alla fine è quello che vedevi l'altro giorno all'avenue Burghiba, il 22 ottobre, con questa gente intervistata da Neesma Tv che diceva: "no, con Ben Alì vivevamo molto meglio!"

Volevo chiederti un'altra cosa, rispetto al tema del terrorismo, che è un bel tema. Com'è cambiata la posizione governativa rispetto al salafismo? La sensazione che ho è che se in un primo momento, cioè l'anno subito successivo alla Rivoluzione, il 2012, ci sia stato un certo lassismo nei confronti del controllo, per esempio dell'ingresso di armi dalle frontiere, lasciar fare rispetto ad aggressioni ad artisti, a un certo punto c'è una sorta di cambio di paradigma, che penso si possa ricondurre un po' al post ambasciata americana. (14 settembre 2012). Secondo te questo cambio di paradigma nei confronti del salafismo, e la reazione conseguente, ad esempio tutti questi recenti assassini della Garde Nationale, com'è che si è spezzato quel rapporto? Oppure, ancora peggio, è strumentale ad un piano securitario come priorità nazionale?

Secondo me quel discorso a chi veramente è servito è all'opposizione: visto l'altro giorno che c'era gente su Neesma Tv che ringraziava i terroristi, questo analista politico del canale che ringraziava i terroristi per aver unito il popolo tunisino contro Ennahda. Comunque, per quello che mi domandi, io non lo so cosa c'è dietro, ho i miei dubbi. Ennahda è un partito pragmatico,

molto pragmatico, e anche diviso, al contrario di altri partiti che non sanno gestire bene le proprie divisioni interne, questo è un partito molto disciplinato, molto ben organizzato, con una lunga storia dietro di clandestinità, allora è molto disciplinato, ma dentro ci sono delle divisioni: c'è un settore molto più vicino al salafismo e un altro al liberalismo democratico. E poi, siccome è pragmatico, vuole governare sotto la pressione anche esterna dell'occidente, ha cambiato posizione perché ha capito che altrimenti non poteva né gestire la situazione interna né rispondere a queste domande occidentali. Certo, penso anche che abbia giocato un doppio gioco non soltanto perché era divisa ma perché tutti lo fanno, tutti i partiti lo hanno fatto: la sinistra fa il gioco della Rivoluzione e allo stesso tempo fa quest'alleanza con Nida Tounes che è la destra dell'ancien regime. Allora ha giocato un doppio gioco: ha giocato il gioco della democrazia e ha giocato allo stesso tempo questo gioco nell'ombra di stabilire dei contatti, che aveva anche prima, coi salafiti. Dopo la ambasciata americana, sotto la pressione degli Stati Uniti, ha dovuto iniziare a cambiare questo gioco, e poi dopo gli assassini di Chokri Belaid e di Mohamed Brahimi, soprattutto quest'ultimo, che è stato contemporaneo al colpo di stato in Egitto, ha capito che doveva assolutamente, se voleva tenere il potere, non provocare un colpo di stato, doveva assolutamente cambiare politica: ma questo è sempre così. Se tu fai così, allo stesso tempo i salafiti stessi cambiano, parliamo di Ans al Shaaria, cambiano anche loro strategia, che passa per attaccare Ennahda, la stabilità del governo e questa è una strategia convergente con la strategia dell'opposizione della destra liberale di questo Paese, che vuole assolutamente provocare un colpo di Stato. A me delle volte mi fa sentire male questo: ho appena letto un articolo che ha scritto Rached Ghannouchi, su Al Jazeera, che si chiama: *Il modello dell'Islam politico è fallito oppure no*. E l'ha fatto Francois Bourrad in un'intervista e io sono completamente d'accordo con lui. Non è un caso che ogni volta che c'è una possibilità veramente di finire la Costituzione, di arrivare alle elezioni arriva un attentato terroristico. Allora secondo me c'è questa convergenza; nella prima versione dell'articolo, che poi questi amici mi hanno corretto perché sembravo un po' duro, io ho usato proprio questa espressione, convergenza tattica tra l'opposizione e il terrorismo. Secondo me questo terrorismo che sempre ammazza poliziotti nei momenti in cui può danneggiare di più la stabilità del Paese, conviene soltanto a una opposizione che sta giocando al colpo di Stato, a precipitare gli avvenimenti, e che forse adesso che ha cominciato un dialogo che può arrivare ad un accordo sul terrorismo, securitario, con Ennahda può cambiare anche un'altra volta di strategia. Secondo me il rischio rimane e rimarrà per molto tempo, soprattutto se questo dialogo nazionale, che secondo me è un ricatto- ma comunque ormai non c'è un'altra via- se questo dialogo nazionale non arriva a termine, per me è interessante vedere come un partito politico come Ennahda, che tutti sappiamo che non ha nessun interesse vero nella democrazia, ormai è il più democratico di tutti, è costretto a difendere la democrazia, mentre altri, che forse per ideologia, per formazione sono più democratici, stanno giocando al colpo di Stato. E qua il problema, per quello ha detto

Ghannouci che mollano il governo ma non il potere, perché veramente il potere legittimo, l'unica legittimità che c'è in questo paese, anche se ormai degradata, è l'Assemblea Costituente. E questa è la vera discussione dentro il marchio del dialogo nazionale, non il nominativo del prossimo primo ministro, che si metteranno d'accordo, non sarà mai indipendente, ma il vero dibattito è sul ruolo che giocherà il giorno delle elezioni questa Assemblea Costituente. Perché lì ha la maggioranza Ennahda e si rimane nell'organo legislativo, e questo governo indipendente deve comunque sottomettere all'approvazione dell'Assemblea le leggi e i decreti, rimane comunque Ennahda con un potere essenziale. Invece l'opposizione per quello vuole rimandare sempre di più la data delle elezioni perché vuole fare un governo di indipendenti con delle competenze assolute, per governare senza l'assemblea. L'assemblea, questo è un po' il progetto dell'opposizione, deve soltanto ridurre il suo ruolo a finire la Costituzione e formare questo organo di sorveglianza elettorale e basta.

23.03.2013, Tunisi.

Intervista a Moez Mrabet

A cura di Anna Serlenga

Raconte moi les origines du théâtre tunisien.

M.M: Disons que dans tout ça peut être l'expérience qui a le plus marqué un peu le théâtre tunisien c'est *Le Nouveau Théâtre*, puisque c'était la première troupe privé dans le pays, et ce théâtre épique qu'ils ont défendu au début, mais qui a par la suite évolué vers des formes plus dramatique, mais toujours la dimension brechtienne qui était là et donc je pense que le théâtre de Fadel Jaibi a porté le drapeau d'un théâtre politique, les spectacles arabes du début des années '80, mais tous les spectacles qu'on a pu voir, même si c'était pas si évident, si c'est pas très politiquement clair, mais au niveau de contenu, c'était l'époque de la censure et tout ça, les créateurs, les artistes cherchaient à détourner un peu les choses, à dire les choses de manière un peu détournée, à être subtile, à ne pas être dans la confrontation mais on essayons de faire passer le message qu'il fallait et voilà. Partons du fait que malgré tout le théâtre et le cinéma restent des formes un peu élitistes, donc on tolérait un peu, mais moi dans les spectacles dans lesquelles j'ai participé avec Jaibi, *Khamsun et Yaih Yaich*, on a subi la censure à deux reprises: les spectacles n'ont pas été autorisés au début, on a passé des mois à négocier avec le Ministère, ils voulaient supprimer des choses dans le texte même, dans *Yaih Yaich* ils voulaient même supprimer des parties du jeu d'acteur, c'était la fin de l'époque de Ben Ali, on connaissait bien la tension sous laquelle ils étaient.

Tu es un des protagonistes de l'agression du 25 mars 2012. Raconte moi cette journée.

M. M. : La chose commençait à bien bien marcher le jour du 25 mars 2012, l'année dernière on était au plein centre de Tunis, en Avenue Habib Bourguiba, pour célébrer la Journée Internationale du Théâtre, et avec un événement dans la rue, et cet événement a vu une attaque de milliers de salafistes sur les artistes de théâtre ; la force publique était présente, mais on a vécu un cauchemar ce jour et on voyait clairement que le phénomène ne faisait que commencer, et que ça va aller en plus loin. Ce qui a eu lieu après à l'Abdellah...partout dans le pays..rien qu'hier, à Rgueb, dans la région de Sidi Bouzid, une troupe de théâtre a été interdite de montrer son spectacle par un groupe de salafistes et par d'Ennadhaoui, et tout ça. Donc c'est au quotidien c'est qu'on subit aujourd'hui, comme agression, comme violence, comme menace. Ces gens là estiment et disent

haut et fort que ce qui se pouvait s'apparenter à l'art- les artistes et tout ça- c'est des mecreantes
et qu'on a pas notre place dans cette société.

Intervista a Fadhel Jaibi

A cura di Anna Serlenga

Parlez moi de votre parcours theatrale.

F.J. : Moi je doit beaucoup au début de mon parcours, c'est parce que vous étés là, mais le premier pas de mon parcours professionnel je ne le doit pas a ma formation parisienne parce que j'étais étudiant a Paris, mais à la commedia dell'arte : la première expérience au Kef, quand j'étais encore étudiant, c'était inspiré de *i lazzi della commedia dell'arte*. A Gafsa, mon deuxième spectacle était inspiré de la commedia dell'arte avec de thèmes tunisien, avec des archétypes tunisien, des personnages tunisiens. Il y a avait une inspiration, des modèles, des prototypes de la commedia dell'arte, mais les personnages son tunisiens. L'exemple plus frappante c'est l'adaptatiotn de Ruzante, adapté tres librement dans un context locale, c'était une triomphe et je voies a quelle point un texte du 16eme siecle et une techinque du moyen age adapté au temps moderne de l'époque pouvait etre extrememant pertinent et agissent et pouvait toucher le gens. J'avait des problemes a regler avec le repertoire universelle , avec la situation politique tunisienne. Avec le repertoire, c'est que j'ai rarement traduit ou adapté des pieces du theatre universelle, meme quand je prend un text de Ruzante, ou plus tard Brecht, generalement je le transforme completment. J'ai jamais monté des grandes textes jusq'a aujourd'hui, en 42 ans d'experience, j'ai jamais monté un Shekespeare, un Moliere, un Goldoni, un Checov, ectetera. J'avais besoin de utiliser mes references universelle dans l'experience de jeune spectateur, parce que j'ai eu la chance de voir de tres grandes spectacles a la fin des années '60 , '70 en France et ca a servi comme declancheur pour mon experience de pratique, j'avais pas encore de caracthere, de style, de carisme, je pense pas qu'on peut dire « tiens, voilà, un theatre original ! », c'était un theatre experimental, rudimental, qui ne savait pas qu'est-ce qu'il voulait, mais qui savait ce qui il ne voulait pas. C'est ca mon slogan, ma profession de foi. Et c'est tres important de proceder par le negative, et ca continue, c'est a dire je ne sais pos qu'est-ce que je vais faire quand je commence un spectacle, mais je sais bien ce qui je ne veut pas : je veut pas de café, je veut pas de the, je veut pas de coca et petit a petit, a force d'eliminer, avec mes amis, parce que j'ai choisi depuis le debut de faire un theatre collectif, une theatre interactif, et Gafsa surtout, parce que j'ai passé beacoup plus de temps a Gafsa que au Kef, j'ai créé 3 spectacles la bas alors que au Kef j'ai donné un stage, et l'un c'était sur la commedia dell'arte et l'autre c'était censuré, donc j'ai beacoup plus vecu a Gafsa. Gafsa m'as appris la modestie : j'était tres pretentieux, je voulais changer le monde et Gafsa m'as calmé, Gafsa m'as montré les limites de

l'acte theatrale, les limites de l'emotion visuelle, de l'emotion verbale, un theatre emporté. Cette confrontation avec les traditions arabes theatrale. Une confrontation avec le ritrage culturelle, le patrimoine du sud tunisien, le gens avait une facon de parler, dont un facon de reflechir et une facon de vivre, la langue traduisait un vecu. Cette langue c'est pas venue du ciel, ca viens de plusieurs siecle d'expression langageuelle, avec un melange encroyable du berbere, de l'africain, de l'algerien, le tunisien, il y a un musicalité, il y a une sonorité, il y a une très fort tradition de la poesie populaire, une tres fort tradition du conte, de la joute oratoire, et tu sentait ca meme chez le gens : les gens simple, le mineur, ce qui travaillet dans le mine, les travailleur, chez les insegnantes, chez les epuciers, les tavernier du coin, et c'était extraordinaire, il fallait juste ecouter. Il fallait juste sourire aux autre et pas dire « voilà, je suis venu là et je detiens la verité, je vous apprendre à regarder le theatre, à faire du theatre pour les acteurs, et à regarder le theatre. » Quand se passe comme ca c'était tout à fait rejeté, deja qu'on etait suspecté par le pouvoir politique, meme si c'était le Ministere de la Culture de l'epoque que nous a emmené la bas et notre directeur de la compagnie sortait de l'ecole du Piccolo Teatro de Milano, Raja Farhat, qui est mon compagnon du route, et c'est un de cinq fondateur de cette compagnie. Et donc on est du recruté des jeunes, parce que on etait pas des acteurs dans la compagnie, il y avait un acteur, et on c'est improvvisé acteur, je suis metteur en scene mais je me suis improvvisé acteur. Il fallait recruter des jeunes et cette jeunes qui venait du marge de la societé, sois disant, c'était des chameurs, c'était de travailleur qui etait licencé du travail pour leurs ideés politiques, des travailleur de mines de fosfates. Et ces jeunes là c'était d'un apport considerable. On a decouvert un peuple experminté par l'histoire, par la prison, par la privation, par le rejet du centre, qui vivait dans des conditions miserables, mais intellectuellement ils sont reussi a se preserver avec un courage politique, avec une intelligence, et je sui pas ici a mithyfier le choses, avec le recueil qui j'ai pris je peu dire qui ils ont eu une grande importance dans mon parcours theatrale, beacoup plus que a Gafsa.

Ca etait une sinergie incroyable dans la quelle on a pue faire l'experience dans le douleur, dans la privation de beacouop des choses, dans la haute surveillance par la quelle on etait tenu par le pouvoir publique, jusqu'à l'exasperation. Jusqu'au depart.

J'étais au Canada, puis j'étais à Paris, puis j'étais le directeur de l'ISAD, qui à l'epoque s'appellait le Centre d'Art Dramatique, et puis on meme temps que je le dirigeait le CAD, avec mes amis de Gafsa, et d'autre qui sont venu de Paris nous avons fondé le Nouveau Theatre.

Et c'était grace à l'experience du Kef et du Gafsa qui nous avons pu familiariser avec une langue : une langue qui etait totalment occulté, abstenté du repertoire. On jouait en arabe litteraire, c'était un reflex par rapport à l'occupant, et l'arabe dialectale etait vraiment figé, stereotypé, rempli de clichet, de proverbes, de ditongues, de maximes, des formules toutes faites, il etait vraiment decalé. On l'appelle un parlé radiophonique, donc un petit peu interiné par l'istance officielle, ce parlé là ; alors que la langue de ma mere, de mon grandpere, de mes

cousins, la langue de l'amour, qui a un beauté, une sensualité, une musicalité, une tonalité, un saveur extraordinaire, je l'a trouvait pas dans le theatre, ni dans le theatre « theatrale » ni dans le theatre radiophonique, ni dans le jeune cinema tunisien, il a fallu qu'on l'a epuisé de notre memoire tres ancienne. Et j'ai eu la chance d'etre avec de gens qui aiment la langue, qui savent l'apprecier, qui savent la dire, la formuler, sont des vrais poetes : Fadhel Jaziri est un vrai poete, moi je n'ose pas parler de moi, Mahmoud Driss egalment, et tous avaient cette attachment tres profond à une langue. Et qui sait manier la langue sait manier les consciences. Mais il se trouve que on etait aussi formé à l'image. Formé au grand cinema, grace à l'Europe, grace à notre parcours universitaire, grace à ce qui se passait ici, le cineclub, on devait beacoup à une culture de l'image avant que la television devienne ce qu'il est aujourd'hui.

Nos references c'était le cinema, le grand cinema, et pour moi le grand theatre, parce que j'ai vecu 6 ans à Paris, donc c'était si important que je savait que quand on manie la langue, quand on la metrise, c'est un moyen d'expression extraordinaire, mais quand on a l'image, quand on sait organiser un espace, quand on a une culture picturale, une culture cinematographique, j'allait beacoup au musée, dans le grand galleries. Notre culture musicale c'était moindre, dans tout cas la mienne, ma culture musicale etait moins important que celle cinematographique, cultural et theatrale, nous a permit d'inventer, petit à petit, c'ets pas venu comme ca, un theatre d'abord pauvre, au sense grotowskian du terme, un theatre au l'essentiel est l'acteur, un theatre minimaliste, un theatre du geste pur, du geste rigoureux, un theatre du corps, du mouvement ; un theatre de la profendueur de chant, qui se construit grace à la lumiere, à l'energie du corps, à la beauté du corps dans l'espace. Toutes ces choses là sont venue petit à petit et nous ont permis de se debarrasser d'une mimentisme importé, c'est à dire le decor, les bonnes scenographies, plus tard la projection video, l'orchestre sur scene, un theatre totale, qui pour moi n'a jamais eté interessant, parce que les grands expertes qu'on a recontrées – quand on a rencontrée Grotowski, Peter Brook, The Living Theatre, le Bread and Puppet, en France et parfois ici, Arianne Muskin- on s'est dit que le theatre d'aujourd'hui, une theatre moderne, qui va à l'essentielle, il n'a besoin de rien que de l'energie de l'acteur, et du texte, de grand texte, des beaux textes, on etait complexi par le grandes textes, on si'est dit il faut on soit à l'auteur de ces grandes textes, il faut qu'on ecrive, il faut qu'on essaye, on essaye sur le plateau.

C'est pour ca que mon theatre a toujours eté, jusqu'à ce matin, un theatre d'improvisation : jamais il y a un texte de depart, un texte d'arrive oui, mais au depart rien, seulement une ideé et des images, et de l'energie, qui se completent, qui se relevent, et qui doit accoucher d'une certaine verité, d'une certaine justesse, d'une certaine emotion par l'improvvisation. Le texte s'ecrit tout le jours, et on dechire beacoup plus qu'on garde, et ca prend un temps tres long, 1 ans, chaque jours, 7 heures par jours, pout abutir une spectacle, avec les acteurs. Meme si on a duex methode differentes avec Jalila, parce que elle est auteur et comedienne et moi je suis auteur et metteur en scene.

Moi je vampirise les acteurs et j'accouche les energies des acteurs et leur mal adresse m'inspire, c'est parce que ils sont souvent ma à droit, ils reussient pas a dire les choses, qui j'arrive a les dire parfois à leur place, et beaucoup parce que ils sont sur scène et moi je suis dans la salle, c'est grâce à la scène qu'ils trouvent la mot juste, les geste juste, donc on se complète parfaitement.

Jalila écrit seule, presque seule ; moi avec le plateau, qui est ma page blanche, avec elle meme, et l'acteur que est mon stylo. Donc c'est comme ca que j'ai appris l'écriture, que j'ai appris la mise en scène, qui j'ai appris la direction d'acteur et que j'ai decouverte avec le temps un method. Une methode pedagogique aussi de formation : je peut te donner un texte qui est devenue un manifeste et qui me permet maintenant que j'ai la chance de parcourir le monde, d'aller en France, en Italie, en Allemagne, en Portugal, j'essaye d'experimenter cet methode, en ajoutant chaque fois quelque chose de nouveau ; et cet methode est très important parce que c'est pas un methode, hors soi, c'est un method qui sert beacoup à l'experience theatrale concrete, pratique. Voilà, je suis pas un formateur qui donne des cours et des conferences et qui s'en vai, generalement ca se fait en interaction avec le projet, et d'ailleur c'est qu'est-ce que j'ai fait au Piccolo, depuis un ans, c'est qu'est-ce que je fait à Chaillot, ou je suis resident, c'est un travail à la fois pedagogique et de creation.

Je suis très intéressé aux archetypes dans le theatre tunisien, d'un coté, et de l'autre à comprendre le rapport entre la production theatrale tunisien et le regime de Ben Ali : quelle situation theatrale il y avait, la censure, bien sure, et les possibilités d'expression de l'art scenique.

F.J. : Tu as remarquè que j'ai parlé je sais pas ca fait combien de temps sans citer la mot « politique ». Parce que c'est un mot qui est trop mail traité, trop usé, que signifie plus rien, que aujourd'hui est devenue vain, nulle. Parce que on met dans politique tous ce qu'on veut. Mais ceci dit me semble qui il y a plusierus facon d'etre dans la dissidance, dans la contestation, dans la remis en question, dans la critique. Je pense que le theatre fonction par definition, qui soit experimental, ou meme qu'il soit conventionel ; qu'il soit avangardiste ou qu'il soit conformiste, est du politique. Il y a pas un geste, une parole, une situation, ce qui on ets en train de dire là peut se analyser tout à fait politiquement, etre mis dans un contexte politique, sociale, economique. La dissidance ou la contestation c'est par rapport encore une fois à un heritage qu'on remet en question, qui soit l'heritage locale ou l'heritage occidentale, exterieur : cette capacite à dire ce qui jedit, ce que je fait peut etre interprete des facons differentes. Je choisix un code, un langage, des outies d'investigation et de communication, il est tres important que je sache comment je te parle bien. Toi recepteur, toi spectateur : comment je fabrique quelque chose que te detourne pas de ta verité, en forme intelligent, de t'interroger sur toi meme et sur le

monde. Comme disait Brecht, le plus noble objectif du theatre c'est le divertissement, bien sure, mais il ajoute, il y a un divertissement major et un divertissement mineur. Le divertissement mineur c'est un theatre digestif, un theatre de conservation courant, un theatre facile, un theatre ou le gens ne reflechissent pas, ou ils exteriorisent un peu leur demon, ou ils rient, ou ils pleurent, ou ils oublient en peu la vie. Le theatre peuvent etre un art major si vous permet de pas oublier la vie, de rever un vie meilleur, de prendre consience de votre place dans le monde, par le miroir que je vous offre et qui raconte le monde, c'est ca la conception de Shakespeare et de son epoque ou d'Euripide, de Chekov, des grandes auteurs. Ce qui permet tout en divertissent de faire reflechir. Et sur la forme et sur le fond ; reflechir sur le fond ca veut dire avec quelles outies moi je m'adresse a toi et avec quelle formes, qu'est-ce que le theatre tragique, comique, epique, tragicomique ectera, et comment le maitriser pour faire parvenir un plaisir, une emotion et surtout une reflexion. Quand je dit nous à Gafsa on a contribué avec le gens tres modestement a leur faire reconsiderer le rapport avec l'heritage culturelle, avec leur tradition para theatrale, musicale, orale, poetique, mais alimentaire, culinaire, mais de la vie de tout les jours, comment ils se sont retrouvés dans un objet artificiel, dans un objet artistique, ils ont retrouvés des repaires qu'ils ont perdu. Ils s'en foutaient de savoir si ca venait de la commedia dell'arte, si ca viens de Marx, si ca viens de Deleuze, si ca viens de Michel Foucault ou de Sartre ou de qui se soit, mais l'essentiel c'est il y a eu un eletrochoque : un fois, deux fois, trois, quatre et le publique est venu massivement. Alors qu'on etaient des gens greffés sur une realité qui etait pas la notre, on etaient des petites bourgeois tunisois, qui sont descendues a Gafsa, alors que les amis etaient en garde contre nous. C'est que la forme et le fond on pairfement fonctionnées pour que le gens viennent, et viennent massivement, et se reclamation de ce theatre là, et ils son divertis beacoup et ils sont troublés, on se pose de question sur l'homme, sur le pouvoir, sur le mecanisme de l'injustice, sur le mecanisme de la violence, de l'amour, sur le mecanisme de la censure. Cette maniere de permettre avec un objet theatrale de faire reflechir les gens sur la societé à la quelle ils appartiennent, pour pouvoir la comprendre et la maitriser, pour pouvoir mieux se revolter, c'est ce qui nous a accompagnés tout le temps. Donc, il y a une dissidence par l'art, par la metaphore, par l'analogie, par le renvoi à l'histoire, et il y a une resistance et la dissidence et la subversion qui attrape le taureau par le cornes, qui dit maintenant mon sujet pars de privat vers le publique, de l'individue vers le group, et que l'individue qui depend du group est face au pouvoir, institutionnelle : la justice, le media, l'ecole, la santé, pouvoir judiciaire, se sont autant des institutions qui represent le pouvoir centrale, le pouvoir politique, ces choix economiques, et qui sont des rochers sur le quelle se confronte l'individu, et le group, dont il depend. Parfois l'individu se revolte contre son propre group, parfois le group rejete l'individu, mais l'individu et le group sont face à l'institution. Et j'ai mis du temps pour decouvrir que c'est la tragedie greque, qui a inauguré ca, avec le chœur, le cœuriphé, l'héro, le protagoniste, l'antagoniste, les forces immanentes, superieures, le

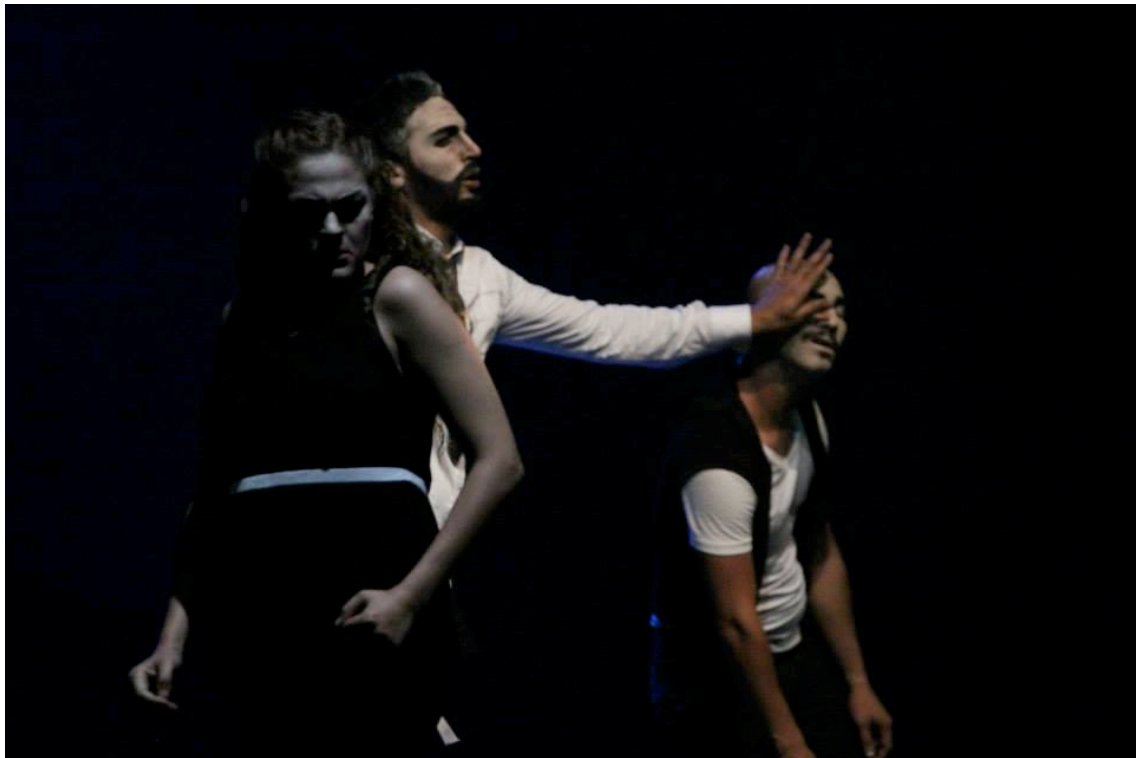
confrontations verticales et les confrontations horizontales, entre l'individu et l'individu, entre l'individu et un grup, entre un grup face à l'insitution, qui resiste, qui vous ligote, qui vous aliene, qui vous censure, qui vous écrase. C'est tout ca qui a été pour moi la grand part que a été fait apres Gafsa, lorse que nous avons monté la Noce, lors que nous avons monté l'Haine ecc. Et jusq'a la fin l'experience de Nouveau Theatre qui a duré quand meme un vengtaine d'année et qui a cedé la place à la nouvelle experience dans laquelle je suis actuellement, qui est celle de FamiliaProduction. Et puis il y a une troisieme fase, qui est le confrontation direct avec le politique. Ca a commencé tres fort avec Junun : la schizophrenie patologique par rapport à la schizophrenie sociale, ca ce croise et ca ce complete, et ca joue comme un miroir. Ca continue de maniere radicale avec Khamsun, et puis ca a puisrivi avec Yaiah Aich. Ca etait aussi dans mon experience etrangere : avec Le grand menage, avec Ara Berlin, avec Medée, avec le Proces de Kafka, cette à dire comme je travaillait à la fois, simultanement, un pied à Tunis et l'autre dans ces pays là, jusq'au projet dans le quelle je suis par rapport au Piccolo et à Chaillot, la question est toujours de poser des problemes de fous sur l'avenir du monde. Ca a l'air tres fumoise, tres pretentieuse, tres megalomane, mais tous les grands auteurs que je respect, ce soit au theatre, ce soit dans le cinema essentiellement, ont attrappé l'homme dans son essentielle, pour se poser des questions sur l'avenir de l'humanité. Pourquoi est-ce que l'homme est toujours un loup, malgré la science, les arts, les savoirs, les progres, l'homme reste toujours un loup pour l'homme. C'est un grand question : pourquoi de plus en plus je suis en train d'aller depuis quelques années vers un theatre antropologique et non plus politique. Et c'est le politique qui m'a permit d'aller vers l'antropologique, cette à dire quand le condition sont reunis n'importe qui est capable d'etre n'importe quoi et de faire n'importe quoi. Toi, moi, un Cheque, un Senegalais, un Mexican. Quelque soit le contexte, ideologique, politique, sociale et culturelle, quand l'homme est nu l'homme est ambivalent : l'homme est à la fois monstrueux et sublime, et c'est ca ma grand quete. C'est ca la grand question que je me pose. Et c'est pour ca que en me posant cette question, en parlant à partir d'ici, la realité de l'homme tunisien, de l'homo tunisianus, je vais à Tokyo et le gens pleurent. Je vais à Milan et le gens pleurent. Pleurent dans le sens metaphorique, dans le sens qu'ils sont très concernés. Tu as vu Khamsun, il fallait voir les gens qui ont vu Junun, c'est impressionnant : je suis troublé par le trouble des gens. Et pas oar le publique de Tunis ou de Sfax ou de Sousse. Donc c'est que peut etre on a reussi avec mes amis a toucher l'essentielle de l'homme. Pour dire au spectateur : regarde-toi, tu ne pas mieux, peut etre tu n'est pas pire, arrete de croire qui tu es meilleur, arrete de croire qui tu echappe à ce qui je te montre, si tu etait à sa place tu serait pas meilleur. Interroge-toi sur toi meme. Delivre-toi de tes fantasmes, le plus archaiques ; debarasse-toi des alienations, des lavages de cerveaux, des paroles lénifiantes, debarasse-toi des croyences archaiques, qui te promette le paradis et qui triche avec toi, arrete de te mentir à toi meme, arrete de vendre le meilleur alors que tu peut etre dans le pire, mefis-toi de vendeurs des reves, mefis-toi des ideologues, mefis-toi des politiques,

mefis-toi de ton pere, mefis-toi de toi meme. Tu arriverai peut etre à apercevoir l'essentielle de toi meme que te permettra peut etre de tuer moi, ou de rever de tuer moi. Parce que en tuant tu te tue, en massacrant le monde tu deviens toi meme objet de massacre, tot ou tard. Et le massacre du monde peut etre ideologique, peut etre politique, peut etre ecologique, peut etre religieux. Méfis-toi de ca. C'est ca mon credo, depuis des années.

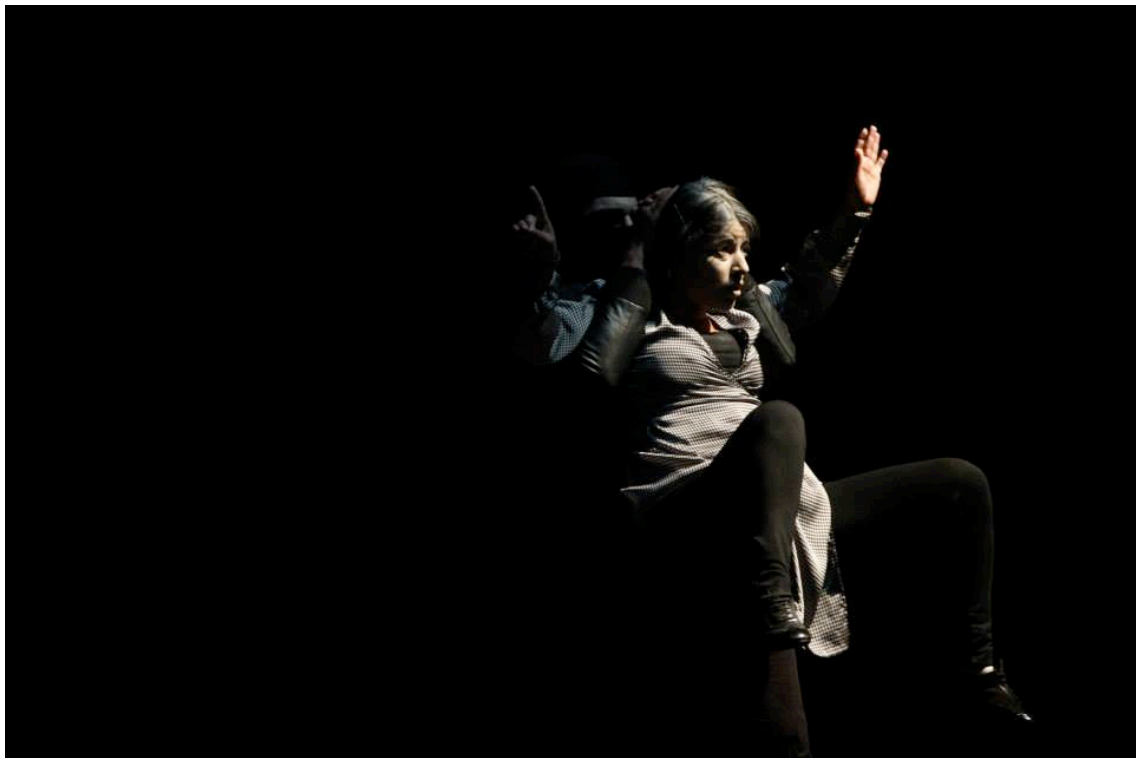


4. Immagini.





















Richard III – Cort Circuit

Adattamento del testo : Mahfoudh Ghazel.

Drammaturgia : Ridha Jaballah - Jaâfer Guesmi.

Originale in lingua araba.

الاول المشد:

مرضتك مذىكة

cave؟—مقربك آش قتلك جابوب :الصحبى

...كركرونى...وحدي جيتش ما:نبيلة

شكون؟:الصحبى

...جابونى إلى...الصحبى تعرف إنت عاد:نبيلة

نبيلة أشكون قتلك مانى:الصحبى

خيوط سمانا فى تحكّم و معانا سكنو...فينا عروقه مدّت...المريضة النفوس :نبيلة
فينا تحرك بايدة

و عروش...سايلة دمومات و خبابل سكنتك...مخّك فى سكنتها بليدة فكرة:الصحبى
محنة يابسة كراسى...مسّخة مناصب على تقاتلت خوات

سفّاح...يظلم...يحكم....مكبّر...متجبّر...متسلّط...قوى راجل علىهم تنصب:نبيلة
يكذب وهو الكلّ بالإيمان يلف...يقتل

...مرضتك وعارف عاذرك...فامك:الصحبى

وين؟ دواها قلى...مرضتى تعرف إنت كيف :نبيلة

...قريتها حكاية و فيه تعيش الـ بين أفصل...تفصل اتعلّم...عندك :الصحبى

...تتحيّر وقتاش تعرفش ما...فيك ريتها...ريتها قريتها الـ:نبيلة

ماء شربة لقن هولك...تحفظو تقراه والى تنساه تكتبو الـ مشكلتك:الصحبى

يرحمو الله :نبيلة

لما و السمّ كيف زرق هولك:الصحبى

دبّرتلو...بىه تملكك علىه حقدت...علىك فنييكش ينبنى يفنيقنى كان :نبيلة
....علىه قضيت و

مات خوك...نبيلة يا:الصحبى

تختطف خوي الصحبى يا:نبيلة

فيك تحرك إلى خيوطو قطع...الضوء خطفو:الصحبى

.....قدامى نراه و ساعات...منامى فى نشوفه ساعات....حيّة تصاور فى تحرك :نبيلة

و...تهشّ و تغرّب و غاب إلى ... تعفنت....مرضت كبرت كأمّ مذكة على :الصحبى
....الحنش كيف cave — فى عششّ سكن الـ...ركش و الدبوزة عبد إلى

...خيري بيّه تدور عايش ما caveالـ... ارتاح اتكى برة

فليك يحرّكو إنت حتّى..معايا مكركرتكم و caveالـ مكركرتني خيوط :نبيلة

نبيلة أنا شي ركني يي ح ما:الصحبي

فليك يحرّكو قتلك:نبيلة

فليك الله بارك:الصحبي

محبتك في حتّى تشبهلو...شي كل في..تشبهلو قدّاش...فليك يحرّكو بوك:نبيلة
فليك غرسها الليّ لروحك

و روحك على احشم لسانك على بوك تجبد كيف قتلك...عليك الله العنة:الصحبي
...عليه ترحم

عليه ترحم...عندك الرحمة حتّى...شي كل دكبي و الكبي كانت ه:نبيلة

بابا يا يرحمك الله...عليه رحمة ألف :الصحبي

.....عليه ترحم زيدي...زيدي:نبيلة

...الجنان نعيم يرزقك الله..الفردوس الله رزقك...بابا يا يرحمك الله :الصحبي

عليه ترحم زيدي:نبيلة

وكّلنا...ورّا...قرّا...شوية معانا وقف...بوك شوية معانا عمل...عليه ترحم:الصحبي
....لبسنا...نظفنا..شربنا..

...كاسارونات séries:نبيلة

منين بوك موش كان؟...عليك بوك خيري تنسى...تتكلم و فمك في تحلّ:الصحبي
بوك...السيبان و البق و القمل نحّالنا بوك...الزرق وعينيك الأصفر الشعر ليك
جبتلنا اللي تباركلك لا الله و بابا يا يرحمك الله يرانال ج قدام ريوسنا رفعلنا
سكت؟ شبيك..عاد تكلم...فليك تسبّ هالخرّاء

حيّ ميّت.. فليك يحرّكو مزال قتلك نتكلم؟؟ تحبني و فمّي بلّعتلي :نبيلة
فليك عايش..

...فليك يحرّكو خوك خالديّ نعرف....فليك؟ يحرّكو شكون... انت و:الصحبي

إليّ عليّنا يفرض ينجّم ما حدّ وحتّى...فيه نرى بلّي ممّن...نيفام خالدي :نبيلة
(نبيلة تسقط) بيّه ممّنين

خالديّ على سلّم....زينة ليلتك...فيه نردمك لما caveالـ تدور مازلت :الصحبي

الثاني المشهد

الفريق في لحم كدس

يسكر... رضا يا ين عن بوك.. شعمتلك... رضا؟ يا ملكا علاه الشراب عمبو يا: ربيع
حقك من الصغار تجيب تحب.. معاك نحكي نحب... الباب حلّ سماح يا حلّ... سكر... فمك
الله... بوخا ايترات زوز.. ملكا علاه رضا يا نجمش ما قتلك... نجمش ما.. نحش ما أنا أم...
تربحك لا الله رضا يا نعن بوك... الباب نخلعوا و نستجرم لا حلّ... مجرم يا يهلكك
الصباح؟؟؟ متاع الاربعة بيّا تروّح... السبعة من نروّح قتلك؟ بنادم منظر هذا ملكا؟ علاه
أرجع و هاذي *position* الـ شوف أخرج باهي.. تطفينيش ما لكلمني أخرج سماح يا أووه
.... رضا يا تكلمني معادش.. لكلمني ايجأ حاقرتني؟؟؟؟.... نفي حشك باش راني أخرج...

نكلم... وجعتني ربيع سيبنني هبلت؟... تعمل فاش بسى... يدك نحى... سىب: سماح
سيبنني تقتلني باش ربيع... خنقتني فيك

!!! فاطمة أمي (تقوم)

سيبنني... النفس علي تقطع سيبنني

... كرشى... لا كرشى !!!! نبيلة (تقوم)

يا... جريمة تعمل باش ربيع سيبنني... يقتلني باش إجري لي !!!!! خالديا (تقوم)
!!! إبل يس ركبك وجعتني... تهبل شبيك... فيق ربيع

(الصحبى يدخل)

فم؟ أش... أسس: الصحبى

خوك: سماح

شبيه؟: الصحبى

يقتلني يحب: سماح

كلم...! أخرج: الصحبى

سكران الفجر وجوه روّح لي: سماح

سكران: الصحبى

سكران: ربيع

كلم.. شبيه عاد: الصحبى

كرشى في رشقم مسامر عيني ه منة ريحتو: سماح

بعد؟ و: الصحبى

...نحب بل يحبني ش ما: سم اح

بشكون؟ تحبل :الصحبي

بولدي: سم اح

شكون؟ من ولدك :الصحبي

راجلي من: سم اح

شكون؟ راجلك :الصحبي

الصحبي بيديك علي صحت إنت صداقي... راجلي خوك ربي ع :سم اح

عرستو حقاً أه:الصحبي

...معاه عملت آش تعرف إنت... عرسنا :سم اح

(بيعرنحو الصحبي يتجه)

نفرتوني... جيتكم....كروني.. خاطرو على عاديتم دارنا...معاه مربت حبيتو :سم اح
طفى لين...معاه قعدت...استحملتو...حملتو... حبيتو...العين فيا رخيتو لكلكم
هامة جثة كيفهم ولّى الموتى بيت في خدم ملّي... حي... راجل كان قدّاش...غاب مشى
يجابوش ما تمس... ثلج قالب

يتكبّ و الخشبة على بجنبي يتمدّ...لوحة ميت يروح ليالي الصحبي تعرف

نقرب	...	نشم	نبوس...نحفر...نفارع...نحس...نمس
نقرب...نعنّق			نبوس...نحفر...نفارع...نحس...نمس
نقرب...نعنّق			نبوس...نحفر...نفارع...نحس...نمس
.....نعنّق			بوسن...نحفر...نفارع...نحس...نمس

قصّ :الصحبي

المرا وأنا ثلج يولي سكة....يبرد بدني و النفس يحبس نشوفو :سم اح
يخفق...يخفق قلببي...تحسّ

Morgue ولّاّت معاه حياتي...حيّة...نرقد و

غزرتي...Morgue...صوتي..Morgue...مشتي...Morgue...ضحكتي...Morgue...بدني
خارجة هاني...Morgue...ال — من و نخرج نحب....الزحّ يشنع نحب...Morgue...

!بيتك شدّ....تسمع ماشية؟الجيّران وين.....أووو..أووو..أووو:الصحبي

الدار فيها قاعدة ماعدش خارجة خارجة قتلك:سم اح

ازرب ازرب ازرب بيتهك شدّ...لا قتلك :الصحبي

سيّبنّي الصحبي :سم اح

أكثر... أكثر... أكثر.. حرّكت في س.ع.. شددّ بيتك :الصحبي

ما الطحان أنا و الطوع أعطي.. ازرب اتحرك في س.ع... أكثر... أكثر... أكثر :ربي ع
حاورتني تجاوبني ش

حس بلأ أخرج بلّ ع:الصحبي

ساكت و نغزر... ساكت هاني: ربي ع

؟؟؟ خوات خاطر عليّا تكلتوا... إبعدي... صحبي :سماح

.. الاحسّ من نقصّ لبيتك أرجع سماح: الصبحبي

حدّ في يهمني ما... نقصش ما: سماح

نعمل العيب؟؟؟ أنتو نعمل تحب... العيب نعمل تلزني تحب... راك دارنا في :الصبحبي
العيب

(لغرفته عندها رغما سماح يحمّل الصبحبي)

العيب؟؟؟ في يحمّل الكبيير خوي في تلزي ملكا: ربي ع

يخرج و أرضا يتركه و بعنف اليه يضمه و ربي ع نحو الصبحبي يتجه

ربي ع باتجاه تتقدم فاطمة تخرج.....!!!!!! حلّ سماح يا (مكتوم بصوت) :ربي ع

أرضاً تسقطه و ربي ع تصفع فاطمة..... Bonjour maman: ربي ع

حبيبة يا... الحبايب ست: ربي ع

الثالث المشد

في هتمس علّاش

وبه يستنجد و الكهربائية صدمة ال تأثري تحت خالد يظمر و الأرض على ملقى ربي ع
يتفارقان ثمّ الكهربائية الصدمة وقع في لتشاركها اليه يضمه

بعين شوفني ربي ع يا ؟؟؟؟ اه تقلّي انت و الضو ضربني فيك انكلم ربي ع يا :خالد
... هاك ربي ع أوكي... اه تقلّي معادش... خوك راني الرحمة

الكهربائية الصدمة أثار فيشاركه برجله ربي ع خالد يلمس

خالد صار إلّي شنوآ :ربي ع

الضوّ ضربنا *apparemment* : خالد

البيت ماليه شهائدك خدمة شوف برّا أخرج المنقاله تمسها عادش ما: ربي ع

سالكناك محفّظمولك مقرّي هولك الصحبى خوك لئلام..قصّ..سكّر..بلّ ع: خالدا

لئلامى... الصحبى لئلام مش: ربى ع

منّ و مرعوب ربى ع يا انت جبان..تخاف... منّ و تخاف انتى أمّا... الصحب لئلام لا: خالدا
... الصحبى

كنت بركا توّا... ميخوفنىش... عارفوا و فامموا الصحبى ان..منّ و منخافش: ربى ع
وكّلنا...ورّا...قرّا خالدا يا الصحبى خوك...ننفظ و فىه نمر
..لبّ سنّا..نظّفنا..شربنا...

ساروناتك *séries*: خالدا

مش كان علىك خوك خير وتنسى تتكلّم و فمّك فى تحل... كاسارونات *séries*: ربى ع
الزرق عىنىك و الأصفر الشعر لىك من هوّا

؟ ربى ع يا الصحبى شعملّك... ربى ع يا *courant* من زرق عىنىّا و أصفر شعرى: خالدا

خدّمنى: ربى ع

؟ خدمك اش: خالدا

ربى ع: *réceptionniste*

؟ ينو: خالدا

...السبىطار فى: ربى ع

؟ وين: خالدا

يجى لىن...بلل ايصم فى نحطم...انقىدم...الحرفاء نستقبل... *morgue* فى: ربى ع
عنىه فىّا مىّ هز فىهم واحد...مقدرىنى الحق...أمانتوا يهز شكون

لئلفم صبحت هاك: خالدا

مسخوط قدّامى نلقاك *brancard* نجبد نهار تخاف المنقالة مدرّة من ابرك خالدا: ربى ع
بالتريسييتى

الضوى يقتلنىش ما ربى ع: خالدا

الرابع المشد

اليوم عذاب يحكي لي ما حد

صحتك...عليك لابس...أحوالك شنوة... توحشتك أمي:عاصم
صحتك...نحملك إيج..ليّ تحمليتك توحشت...ريحتك توحشت...توحشتك..لباس
أمي...عليهم نسلّم...نراهم نحب...وينهم لباس؟خواتيل عينيكي...لباس؟لباس؟ساقيك
جاوبيني ميمتي...أمة...يا...أمي.. مزبلني...كلمني

مرجعك؟ أش:فاطمة

نقلك تحب...مرجعني أش فيّ تسأل أمي...مرجعني أش...مرجعك أش... مرجعك أش:عاصم
...مرجعني أش

النهار في نستنى سواي ع نعدّي سنين...عليّ سأل فيكم واحد لا....غريب مردي سنين
نفع ما نطلب..نفع ما نكتب سنين...حملتك في نهدّ و نحمّلك باش فيه نراك اليّ
جيتك لتالي سنين.....بيّ رضا لامن و بالهمّ رضيت...سلّمّت و تهديت ليـن
يالصحب جرّة في...نعرفوش ما لبرّ البلاد من هارب راني أمي قتلك ظمري على "ساكي"
في ركعتين خاطر على الحاكّم عليّ شرّ... احفرلي و سرالي إلّي ولدك
امي ميمتي؟؟؟؟ نسيت...الفجاري

(بالجامع عاصم مداومة لحظة على باك فلاش)

ربي يا... تهديني رب يا.. الله ورحمة عليكم السلام...الله رحمة و عليكم السلام:عاصم
فيمن عافينا و...هديت فيمن اهدينا اللهم... عليّ مبط إلّي هالبلال الشرّ من تنجّيني
لا و ضالين غير مهتدين هادين اجعلنا اللهم.....توليت فيمن تولنا و...عافيت
يا... عليّ يا...سمي يا...العلمين رب يا الراحمين أرحم يا برحمتك.....مضللين
يا...الدعوات يبعث يا...عظيم يا...قوي يا...قيوم يا...حي يا...رحيم يا...رحمان
معي يا...كريم

...معي يا :الأمّن رجال أحد

صغار عنّا رانا ربي يا...يمرجناش ما و ينطق ربي يا....يتعبنناش ما ربي يا :معين
قررروه.....فيسع يقر ربي يا.... جرتنا في

....حال يدوم ما :عاصم

يا حفظتوا مدينكتر...رمدان...(تعيد) عاصم يا حفظتوا ترهدينك...رمدان :فاطمة
خواتك؟؟؟ على تسأل سنين بعد جاي...عاصم

و بالماء ايديّك غسّلت...شالكتك في تكركر سنين بعد جاييني لروحك أغزر
...العام هالك من فيه ردحت عزاك و الصابون

....تعذبت ما يزيني عليّ تزيديش ما أمي:عاصم

(ت عذبي مـشـد)

أنا العذاب...اليوم العذاب على يحكي لي حد حتى عاد وما ... أعاصم هربت إنت :فاطمة
كان في خلّي ما كلاني شواني... ذلّني عذبني باباك...عشتو...نعرفو
مشيت؟؟؟ و خلّيتكم....!!!دم يعطيك...العظم

و منك خايفة...بالواحد بالواحد فيكم نحاذي كالدجاجة عليكم باركة بقيت ماني
حد...حارمة جت الكل ضنوتني نا و... حارمة عظمة يهف تجي الكل العيال ربّي يا...عليكم
سحيقة..يصلح جا ما فيكم

نسي...انسيتكم...ذلّي...انجمكم ماعادش...تهديت...تعبت وليدي عاصم يا
و شحت...قندت...خيبت...كبرت...عينيكم في الفرحه و الضو نسي...أساميك
ما ريتني يا...عاصم يا...ثقلوا ركايبي و...تهّدوا كتافي...طاحو سنيّا...شاب شعري
...سميتكم ما ريتني يا رضعتكم ما ريتني يا...ولدتكم

لا و شغفت ولا صغار جبت قداش سخطة الزرقية عطيني العيلة كرهتكم أش تفوه
فيها دكّ ركنة شوف برّة أعاصم...مشومة الكبد احلي لي...الذرّ هات الذرّ جي ب...جعرت
الضوّ اتطفّي باش تنساش ما و...كل أخوات ناديت دامي ما دبشك

الخامس المـشـد

ضوّ لازمك قتلك

فيك نكلم ستنى :نبيلة

بيتك شدي اختي عيش :خالد

ما ايجى استنى قتلك :نبيلة

لبيتك أرجعي...اتبعيني ماعادش قتلك ماني :خالد

دواها تشربها باش فيك تستنى أمك:نبيلة

شربت :خالد

شوفو ايجا ساعة عن دو وروح على مسكر ربيع خوك:نبيلة

سكران:خالد

فيه يردمنا للكا فمبطننا بيذا فيفيق الصحبي: نبيلة

ظلام الدني اطلع و يردمنا خليه :خالد

نعيش مازلت و عشت أنا الي بالك في..من خافش تعرفني بالظلام في تخوّف :نبيلة
الظلام فيه

بالاي في :خالد

بي؟ دايرين اليا الناس تورينني و شفنيتك تصاور مع نحيا أنا اليا بالك في: نبيلة

بالاي في:خالد

الظلام؟ في نتصوّر و نصوّر أنا اليا بالك في: نبيلة

بالاي في:خالد

بي؟ نحيا و خيالاي في الضوّر نخلقو نجم أنا اليا بالك في:نبيلة

خليها متاعك الفل سفة....راسي نفختلي...ظلام لكلّ و كلّامك الّاي بالك في :خالد
....أطلعني برّاي...لوغّتو عن دو الكاف...الفوق

...ساقك وساقاي...طالعة مانيش : نبيلة

خالد: (يصفعه)

تسمعي ضوّر...ضوّر يلزمك زادة المعلقة، انت نصلّحها يلزمني نهبط لازمني نبيلة
تكتبي تقري تصبحّي، تسهرني المراهي في تشوفيّه وجهك تغسلني الراديون،
تمكيني جي تفرحي تضحكي تطرشقي تطحّي تهزي تشطحي تصوّرني
عديناه خوك؟ ربي ع عرسك تحبيه وإلاّ ضوّر يلزمو نبيلة عرسك..... تعرّسي
إنت...لبيتي علي داخل مرتو على يدخل عوض في لآخر، تي فارز حدّما....دحيسة
سكّرت....السبيريتيو شربتاه الدواء بلاصة في.. أمّك في رزيّتين لا شوية بيديك
...ضوّر يلزمك....مسكّينة

وهاك...دموعك أمّحي (نحوه تتجه نبيلة) معايا إي جا...الظلام في نستوحش زادة أنا نبيلة
هيّا.....(نبيلة تضحك)....أهوا...أمّ خط...عاد مريول ضريبة...فيك اليا الحالة و الخناين
تبربيش غيّر ومن

"كاف"ال- إلى يقفزان

شنوّة؟ هذا :نبيلة

تشوف فاش....ضوّر لازمك قتلك :خالد

نخدم خلّني و ضوّر متاع بواتة :دخال

شنوّة؟ هذا و :نبيلة

عريان خيط :خالد

عريان خيط :نبيلة

ومذا؟ :خالد

عريان خيط :نبيلة

ومذا؟ :خالد

عريان آخر خيط : نبيلة

ومذا؟ : خالد

معريّ خيط ظاهر هذا:نبيلة

الضوء في تفهم ولّي ت هاك :خالد

معريّة الكلّ الخيوط هاي :نبيلة

الصباح من حكي علّاش أوّان :خالد

مغطّيّ الآخر في مالي هاذا: نبيلة

..محروقيّن أمّا مغطّيّين :خالد

يخوفوش؟ ما مالة :نبيلة

الأحمر والخيط *neutre* الأزرق الخيط غادي ومن *Disjoncteur* ال غادي من هاذاكة...يخوفو :خالد
نتبعو لازم ني..بيراك الكابل أمّا..... نبيلة *terre...* الأصفر و الأخضر و *phase* هاذاكة

السادس المشدّد

الأول الفصل: ريتشارد مقطع

الأول المشدّد

تبدو حالة في نفسه يخطب القصر في ريتشارد، هو الذي غلوستر (دوق)
(كالهستيريّة

ريتشارد:

عزّي شمسَ يا أشُرقي

تجافّتْ مَحْرُومِ قلبِ في أشُرقي

الغرامُ أيّامُ عنه

دّة السّعي ولياليه

ورجلِ حسناء، يستهوي لا دميم وجه غيّر الطبّية تَهَبْنِي لَمْ ريتشارد أن
عرجاء،

بأس، لا لكّن

مجدّدّه، ريتشارد يصنع كيف الّزمانُ هذا سيري

(نفسه كالمخاطب)

الدَّهْرُ، وَيَذْعُرُ الزَّمَانَ وَيَصْلُحُ الْقَصْرَ لَكَ سَيَخْلُو

غفَلَ وأما الزمان نم تنتزع كي إنسان ثوب في شيطاناً تكون أن عليك
عنه.

الإنسان بداخلك لي بُعْث الزمان تخاتل كيف تعمل

جميلاً الوجود لأرى قبيحاً خلقت

الدَّوْقِيَّةُ مِنْ أَعْظَمِ الْعَظِيمِ، رِيَتْشَارْدُ أَنْ

حَوْلِي هُمْ مَنْ كُلِّ مَنْ أَعْظَمُ

المَلِكُ عَرْشُ مَنْ أَعْظَمُ

ذاته الزمان من أَعْظَمُ

أَعْرِجْ أَعُوجُ وَجَسَدٌ دَمِيمٌ وَجَهٌ: الطبيرة ألبسَتْني ما قلبني يا كفان يـ

هذا غير على مُسْتَقَرٍّ لي يكون ولن اليوم بعد الحرمان مَرَارَةً أَتَجَرَّعُ لَنْ
العرش.

الحي، الوحي وأنت الأموات عالم في سي يكونون

زوجاً، يُقْتَلُ أَنْ بَعْدَ مَسْتَعْظَمَةِ صَاغِرَةٍ سَتَأْتِيكَ "أَنْ" وَ

والحنان، والحب السلطان، الجمالي، والوجه الملكين شالعر

التدبير يقضي هكذا الملكك، يموت أن قبل كلرنس دوق جورج أخي يموت أن يجب
بما إدوارد أخي آمن أن بعد أولاً كلرنس أخي ليستقبل مفتوح الآن الجحيم باب
يد على لونسيقت ورثته أن تزعم التي بنبوأتي أربته لقد له، قلت
كلرنس دوق جورج أخي غيرُهُ؟ وَمَنْ الْجَحِيمِ، حرف اسمه في حرف أوّل من مقرر
أخي من بأمر الأموات عالم إلى يرحل قريبا كلرنس، إلى طريقي في القتل وهاهم
أنا مني إلّا القصر ليخلو إدوارد موت غير أمامي يبقى لن جدا وقريبا إدوارد،
...ريتشارد

القريبُ خَشْيَني وإذا مني، قربا الناس أكثر هم شَرَّي سيطعمون ذينال أوّل
رحمتي من ويئس البعيد ارتعد

في فامض ريتشارد، يا مُدَبِّرَ مَكْرٍ وعقل وقسوة شدة والسلطان، السطوة
راشداً شَرَك

(الملك لقاء على يستحثه مستينكز يدخل)

منه مقربون هم من بكل يجتمع أن ويريد بمتع إدوارد الملك ريتشارد سيدي: مستينكز
إليهم ليتحدّث

(ذلك لسماع اضطررب وقد): ريتشارد

المرض به اشتدّ الحذرّ لهذا.

سائل ولعاب مائل شقّ ذا أصباح . يائسون أطباؤه :هستينكز

العرش اعتلى يومَ للكرسي لُعابه سال كما (لنفسه): ريتشارد

عليه للاطمئنان قادم فأنا سبقني، (لهستينكز)

(نفسه يخطب)

تموت أن يجب بل إدوارد يا تموت أن يمكّن بأمرك لكلّ من يموت أن بعد الآن
المملك، وسأكون

“آن” الجميلة تلك أحضان بين وأسعد

ستعشقني المملكة، في جميلة قلب يوم يحرّك لم الذي الدّميم الأعرج أنا
نحوي القلوب مقلّاب كونسي سي في القلوب كلّ

السابع المشهد

خوكم على سلّموا

(المداومة)

وين؟ خواتي قتليش ما .. امي متي :عاصم

جايين هام:فاطمة

الام إلى ينظرون (القا قول نزع)

خوكم على سلّموا :فاطمة

عاصم إلى ينظرون (الأرض على القا قول إسقاط)

باحترازي سلّم الصحبي يتقدم

نبيلة تتقدم

أشحن حالك نبيلة:عاصم

بيك مرحبا :نبيلة

ربي ع:فاطمة

السلام يرفض وعاصم يتجنّب ربي ع

ربي ع خوك مرث سماح :فاطمة

يتجاهله اعاصم و يدها تمدّ سماح

وينو؟ خوي خالد:عاصم

masse!!!! خالد :نبيلة

والخروج من يمنعه للصحبي خالد من اشارة (الصحبي وعاصم عدى ما الجمي ع يخرج)
عاصم الى يشير

مرجعك؟ أش :الصحبي

عليك؟ لاباس.. الآخر على توحشتك توحشتك... شحوالك؟ الصحبي :عاصم

...نحن مدوه:الصحبي

عامل؟ أش أحكي لي...بالله نعم و:عاصم

هاني...هاني :الصحبي

تشري؟ و تبني ع... القلم نفس شادد مازلت :عاصم

على... "سيلان" تاي شوية على لوبان شوية تعرف ماك...شوية...شوية:الصحبي
...بورتابلوات...ريسبتورات... باربولات قطايع على... تلأفز على فريجيدارات
على...الخاطر يزهّي مشوش مزيّت كلكي شوية...زيتون شوية على..صابون شوية
على عراقيات على...كلاست على..سراول على...مراول شوية...للكي آفة سواقر شوية
للبنات حدي شكاكل على... سكرودة جبايب على...بالسترة يلطو جلباب
نتنوشو...منّا وشوية منّا شوية... سوتات...بيبرونات...

تضرر بلهم....بشر على... كلاوي على...آثار شوية على...والغبرة...والزّطة :عاصم
....عالببحر شقوفات في تعديهم والحدود على الأوراق

(متباكّي)...عاصم يا تبت:الصحبي

طينتك الصحبي خوي واتوب نهاري جي باش اليّ نعرف كنت....رحيم غفور:عاصم
(متباكّي)باهية

واللغة تضرر بلّي و... تروّح و نهاري جي باش اليّ نعرف كنت انّا :الصحبي
أنّا نقولش ما باش...نعرفو قرّاك اليّ بّ الممد (قطع).....باهية طينتك...تتمكّن
ليّه بعثتك اليّ

بيك يربطني مليّ خيري بيّه معرفتي قرّاني اليّ الممدّ:عاصم

بيّ؟ يربطك اليّ شنية و:الصحبي

!الدم:عاصم

ومو؟:الصحبي

عيش تني اليّ الظلام من خرجني...الضوء وكشّفتني عيني على غشاوة نحالي هو:عاصم
فيه

خوك؟ تبني...تبني عنني؟ عاد إيه:الصحبي

...جيت اني دمي؟ و لحيي خويي نبي ع من و يجي:عاصم

جيت؟ علّاش :الصحبي

الحنين و الشوق:عاصم

جيت؟ علّاش...جاوبتنيش ما أمّا...شبي إيه :الصحبي

لا...تقصّ لا تماسي لا.. الشمسية بالطاقة تمشي...معاي جبتها جديدة منقالة:عاصم
بلاصة في نركبها قلت...يموت يقربها اليّ الله سبحانه أمّا...تقتل لا...تضرب
تشرّي؟...عدمت و الزمان بيها طال...القديمة

!لا:الصحبي

فيك البركة لا؟حقاً:عاصم

بابا يا يرحمك الله:الصحبي

خونا في فيك البركة..لا:عاصم

ترحمّ و تعيش...إم:الصحبي

حقاً....cave— في جيفة مطيش أيام ثلاثة قعد ثراه ويطيّب يرحمو الله :عاصم
والو؟أشّحن Caveالـ هاك خويي الصحبي

Cave؟ أنا:الصحبي

....الضوء منقالة فيه اليّ caveالـ :عاصم

ضوء؟ أنا:الصحبي

وراء مطيش وسنين...خاطرو على هجّجتني اليّ caveالـ ...Cave؟ أنا ضوء؟ أنا :عاصم
...البحر

تنغرش ما...لعبت ماك...روحك هجّجت:الصحبي

؟مات باش خويي :عاصم

TRICITIبالـ:الصحبي

قتلوا؟ شكّون نقصد...فهمتنيش ما:عاصم

الضوء.....آه:الصحبي

....يشبهلك قداشضوء ملّا :عاصم

عندك آش هات...تشري و تببيع زادة علّمك قرّاك اليّ المّدّب هاو:الصحبى

مديدة caveبال— حاجتي :عاصم

فاش؟:الصحبى

...نسحقوها بالك...ييات ما على مديدة Caveال— في عندك نعطها نحب قضية :عاصم

القضية؟ شنية:الصحبى

.. قرطباله :عاصم

نعم؟؟:الصحبى

سللــــــــــــــــاح قطعتي:عاصم

سلامية ونعملك... بيك نفرح باش...خويا سيدي سلامتك علينا(صمت) :الصحبى
("وينك خالد يا خالد خالده" .. خالد عن تبحت caveال في نبيلة)

الثامن المشد

الأول فصلال: ريتشارد مقطع

*Voix off*الثاني المشد

(كلرنس بقتل ريتشارد كلّ قدام اللّذان القاتلان يمرّ)

الإن؟ أين:الأوّل

بهذه كلرنس الشرطة رئيس براكينبري سيُسكّل من هل لكّن معي، هو ها :الثاني
البسطة؟

وليس. عدودم دقائقي غيّرُ والموت كلرنس بين ليس المكلّ؟ أوامر يرفض أن له وهل :الأول
سيدينا وبيت السّجن بين ما مسافة إلّا العظيمة الجائزة وبين بيننا
ريتشارد.

القتل؟ الأجرُ يُشَرّع وهل :الثاني

الضّامير مَرَضُ لك عاد :الأول

أجر دون لكّن ضميرك، بقتل فابْدُ القصور في مأجوراً قاتلًا تكون أن أردت إن

المأجور؟ للقاتل صورال قاتل ي حتاج ولم :الثاني

وعصابتُها قتلتُها وللملكة وعصابتُها قتلتُها للملك

والعَسَس؟ الحرس يكفيهم ألا

وعصابت قتلّة ولّلأنسباء :الأول

اللى انا وجوه في المرفوعة الحقّ وسى وف تنام لا التي العيون نحن

مسعان اخاب والّا أسرع هيّا

(الدمشة محيّا اه علت وقد يرامم اذ للقاءم ابراكين بري فيتهىّا السّجن إلى يصلان)

الشرطة ريس يا العناء هذا من سنّ عفيك :الاول

محليّ؟ ستحلان هل (مستغربا) :ابراكين بري

بهذا؟ الملك مولاي أوّى عّلم

الابد إلى كلرنس من يريحك بما أمرنا لقد :الاول

المفتاح وهات نفسك به تبّرّئ الإذن خذ

الملك مولاي أعلّم أا :ابراكين بري

إياه؟ أعطيك الذي هذا خطّ منّ إذن :الاول

غبي شرطة ريس (بازدراء)

(نائما في جدانه الزنزانة ويدخلان ابراكين بري ينصرف)

نومه؟ في غيلة رجلا اتقتل :الثاني

عناء دون الأموات عالم إلى الأحلام عالم من فلّيّ ذهب .استيقظ أم نام ميّت، هو :الاول

السّماء غضب من أنفسنا على وأشفق منّا عليه لأشفق إني :الثاني

مسّ تعويذة .الدماء إراقة إلا شفاء من لك وليس ضميرك من مسّ أصابك لقد :الاول

السّماء قضّت بهذا...الدماء سفاك الضمير

(كلرنس يتحرّك)

أنتما؟ منّ :كلرنس

الملوك ملك بأمر جيّناك الموت ملأكة نحن :الاول

ومكرّا؟؟ مكيدة...أموت؟ حقّ بأيّ :كلرنس

قضى لم رادّ ولا .مولاي قضى بهذا :الاول

الملك سيقتل من أنت أنك رأى قد الكاهن أليس عرشه، تهدّد ألسنت :الثاني
عرشه على ويستولي

بهستنكتز فعّل كم امامات ووهم وشاية :كلرنس

مولاي قول عليك حقّ بل :الاول

عطشان؟ رجلا اتقتل (دهاء في) :كلرنس

مَاءِ شَرْبَةٍ أَعْطَاهُ (لِلثَّانِي): الْأَوَّلُ

(مَرَّتْ عِدَّةُ كَلْرَنَسٍ يَأْخُذُهَا)

أَشْرَبَهَا؟ حَتَّى آمَنَ أَنَا: كَلْرَنَسُ

الَّذِي لَقِصَرُوا الْعَرْشَ أَحْلَامَ فِي تَسْبِيحٍ وَأَنْتَ لَقِثْلَتُكَ شَيْئٌ لَوْ آمَنَ، أَنْتَ نَعَمْ: الْأَوَّلُ
نَفْسُكَ بِهِ تُمْنَنِي

(مُطْلَقًا آمَنَ آمَنًا فِي صَبْحِ الْأَرْضِ عَلَى الْمَاءِ شَرْبَةٍ يَسْكُبُ كَلْرَنَسُ)

غَدَّارٌ مَخَادَعٌ (غَضَبًا): الْأَوَّلُ

آمَنَ الْآنَ هُوَ: الْثَّانِي

(وَالثَّانِي كَلْرَنَسُ وَرَاءَ مَا إِلَى يَشِيرُ): الْأَوَّلُ

قَادِمٌ هُوَ هَذَا أَمْرُهُ، فِي مَوْلَايَ فَكُلْنِ سِتِّ شَرَرٍ

صُرَاخُهُ فِي عِلْوٍ مَتَّالِيَتَيْنِ طَعْنَتَيْنِ كَلْرَنَسُ الْأَوَّلُ عَنْ فَيْطٍ وَبِلْتَفَتَانِ بِذَلِكَ يَوْمَهُمَا)
(الْثَّانِي وَيُدْهَشُ)

تَخَلَّصَ قَدْ وَأَنَّ هَـ تَمَّتْ الْمَكِيدَةُ أَنَّ إِلَيْهِ أُوحِيَ كَالَّذِي فَجَأَةُ الدَّرَكِ عَلَى رِيْتِ شَارِدٍ يَظْهَرُ
(كَلْرَنَسُ مِنْ)

بِدَمِهِ يَدِي أَلَوَتْ لَمْ الْمَلِكُ، قَتَلَهُ أَقْتَلَهُ لَمْ: رِيْتِ شَارِدٍ

وَالْخَلْقَةُ الْعَرْجَاءُ جَلُّ الرَّحْمَةِ تَخْتَفِي شَمَّ سَاعَةً، صَبَرُ الْمَلِكِ وَبَيْنَ بَيْنِي
الْأَسْوَفُ وَصَلَّى الْقِصُورَ نَعِيمٍ وَرَاءَ الدَّمِيمَةِ

الْتَّاسِعُ الْمَشْهُدُ

الْأَوَّلُ الْمَشْهُدُ الْثَّانِي الْفَصْلُ: رِيْتِ شَارِدٍ مَقْطَعٌ

وَمُسْتَيْنِ كَزَ إِلَى زَابِيَتِ الْمَلِكَةِ وَمَعَهُ كُرْسِيَّهَ عَلَى مَرِيضَا الرِّبَاعِ إِدْوَارَ الْمَلِكِ (يَدْخُلُ)
(وَدُورِي سِتَّ وَرَفِيرُزُ)

الظَّاهِرُ، الْآنَ سَبَّ وَهَذَا الْقِصْرِ أَشْرَافُ كَلِّ تَارِيخٍ فِي عَظِيمٍ يَوْمٍ الْيَوْمَ (مُتَعَبًا): الْمَلِكُ
مِنْ الْيَوْمِ حَقَّقَتْهُ مَا تَعَادَلُ لَهَا الْمَلِكَةُ هَذِهِ فِي التَّارِيخِ دُونَهَا الَّتِي أَمَجَادِي كُلِّ
مِنْ مَا كُلِّ وَاطَّرَحُوا بَيْنَكُمْ الرِّحْمَةَ أَوَّاصِرَ عَلَى فَلْتَحَافَظُوا بَيْنَكُمْ، وَتَوَادَّدَ إِخَاءُ
رِيحَكُمْ فَتَذْهَبَ الْفَرْقَةُ يَبْعَثُ أَنَّ شَأْنَهُ

وَالْوَدَادُ الْإِخْلَاصُ ظَاهِرٌ وَالْفَوَادُ الْقَلْبُ رَطَاهُ ذَا أَنَّ هَذَا: رَفِيرُزُ

فَقَلْبِي الْقِصْرِ فِي مَنْ لِكُلِّ مَوَدَّتِي يَبَارِكُ أَنَّ اللَّهَ مِنْ أَطْلَبَ ذَا أَنَّ وَهَذَا: هَسْتَكْنَتِي
وَالرَّحْمَةُ بِالْوَفَاءِ مَطْمَئِنَّةٌ

بطهر ألقيك إنّي وه الشياطين عبثُ هس تكنتيز يا بيننا كان ما :إليزابيت الملكة
من بيننا كان ما إلى بصرك رُجعتُ ولألعفؤ يد فابسط الملكة
الأبالسة وسوسة

(ريتشارد يدخل)

الملكة، يوم وطاب المنصور، الملك أيها يومك طاب (المتملق يني ان حناء في) :ريتشارد
النبلاء الأشراف أيها صباح أسعدتُم

الإخاء لواجب القلوب كلَّ عَنَتُ فيه .الحبيب أخى يا يوم بألف هذا يومنا :إدوار الملك
والتسامح

بمكره الشّيطان أغوام أن بعد

مولاي يا مذكور القصر أهل بين ومجد مشكور سعي :ريتشارد

هذا، الواجب لنداء المذعنين أول وأن

وشاية بسبب أو حقّ بوجه عليّ حقد من ذرة مثقال قلبه في كان من ألى
قلبي في ليس أن هذا مكاني من أعلن وإنّي حقلّي صُف ودسياسة
أو فيصمت حقّ عليّ له من بينكم من يكون أن أريد ولأ كان أيّ على عتّب
يداريني

الشرفاء أيها الإخاء الإخاء

الأحبة أيها المحبة المحبة

أصواتكم رفعوا والإخاء والصفاء الطمر عالم في جدي من نولد الآن نحن
غالبين لأنفسكم الشّرّ على ولتكونوا مؤمنين

ذليلاً عقيبّه على ينقلب فردّوه الدّوائر بكُم يتربّص الشّيطان إنّ ألى
مدحورا

ونسلكم معنا فيكون كلر نس أخانا ترحم ليتك (للملك) :إليزابيت الملكة
فرحتنا

(ينبادي وهوع ألم في) :ريتشارد

الملك مولانا حكم في ه مضى لقد رحّمه، القدر ليت أه

(الجميع ي صق)

عنه وعفوت استقبلت ما غيّر أمره من استدبرت لكنّني (مندهشاً) :إدوار الملك

(بالمواساة متظاهرا) :ريتشارد

الغفو ي أمل السّجن ظلمة في وهو مات ردّاً لموته نستطع ولم أخى مات

وأهل؟ دمّي عن ملّكي أي عميني :إدوار للملك

والغفران؟ الصَّافِح عن السُّلطان أي عُميني

واحدة؟ رَحِم من وإياه خلقتُ الذي أمِّي ابن أخي؟ عن أي عميني

الخبير هذا اللذات هادِم

(بغضب)

خَوْنَة كلُّكم

وحكمي بهذن على أجمعتم وكأنكم أحد منكم فيه يخطبني لم

وتبكون؟ تألمون والآن

وأنتم تفعلون كما الصَّافِح له يطلب عرشي بأعتاب تمسح منكم من
أمر لتعجيل أو وطر لقصاء إليَّ تضرعون

أكس فوردي؟ رماني حين عني مدافعا باستبسالة ذكّرني منكم من

بملا بسه؟ فغطّاني آثّرني عن دما الحرب ساحة في صورته إليّ أعاد من

العرش لعنة هي هذه بعيني، الجحود هذا،

(ال حاضرين كل عن بوجهه مُشّيحاً غرفته إلى ويتجه نفسه يتمالك)

عن البحث وتواصل نبيلة تتقدّم خالد سقوط و الصّحبي سيف ضربة
.. خالد

تعطي هي... متجاوبش و عليك نبّاح أنا و ساعه... خالد.. خالد : نبيلة
في مطيَّش القيتوا... قميصه

؟؟؟ ادمدم ازرق اشبيك... ضربك شكون... اشبيك... Cave

العاشر المشهد

معاي أشطح إيجا

.... قوم فيك نكلم ربي ع: سماح

نجمش ما: ربي ع

أغزلي... معاي أحكي... لك مني قوم... قوم... تنجم: سماح

نجمش ما.. سماح نجمش ما: ربي ع

كيا بعضنا مع نشطحو.. موزيكتنا نحطوا... أقف قتلك... تنجم ربي ع تنجم: سماح
معاي أشطح إيجا ربي ع... قبل

(بالكاغول عاصم دخول)

نجمش ما: ربي ع

تنجم: سماح

عاصم و ربي ع سماح رقصة: كوري غرافي

الظلام في فاطمة دخول و... الضوء وانطفاء سماح و ربي ع بعناق الرقصة انتهاء

يا... خالد يا... مرقد يعطيكم... رقدتوا لكم لك... وينكم.. ربي ع.. عاصم اه.. خالد: فاطمة
هزوني إيجا و لادي المنقالة؟ تصلحوها باش لكمش ما ياي... عاصم يا... ربي ع
!لنا نعمل لهالككم ما والله... نبيلة يا... تترشق باش كل اوي.. للميحاض

عشر الحادي المشهد

الثالث المشهد الثاني الفصل

(مقي دي مساجين ثلاثة)

المملكة في تجري غريبة أحداث: لالو

.خوفهم وشدة الناس صمت من ها وأغرب: الثاني

.هكذا... الملك؟ أي موت: الأول

...ملوك سيأتي بعده ومن ملوك، مات قبله ومن الملك، مات: الثالث

...شأوا كيفما شأنوا، متى يحكمون... الأموات، نحن: الثاني

أموات، لسننا: الأول

ن تحرك، نحن

نصفق،

...تصفيقاً أيدينا لتذهب

...ثان ويأتي لأجله نصفق كنّا مَنْ يموت ثم: الثاني

.التصفيق من بحظّ ملك لكل الزمن يسمح كي سريعا...سريعا، يموتون ولذلك: الثالث

.تصفيقاً القصر يقتلون...يموتون لا والمصفقون: الأول

.لقصرا في تدور قذرة مؤامرة إنّ يقولون: الثاني

.كان ممّا أسوأ الإمكان في وهل: الثالث

يعني، لا أمراً يهم، لا

.بعدها؟ أم المؤامرة قبل: نصفق متى فقط نعلم أن علينا

.الكتمان إلى حاجة في الآن هم أكيد، بعده: الأول

له، نصفق شئنا لنا فلّي وجدوا: الثالث

...القاتل، الفراغ هذا ملنا

.التصفيق غيرة تتعوّد لم وأيدينا

تخف، لا: الثاني

.ريتشارد...التدبير حُسْن وليدُ الجديد الملك يظهر قريب عمّا

؟؟؟ ريتشارد: الأول

وسجود ركوع التصفيق مع

.ذلك بغيري يرضى لن

.الملك أنسباء أحد الحكم تقلّد لو ممّا أفضّل سيكون حالنا: الثاني

.والإبس الأخضر على أتوا إنّ ه يقال: الأول

.جّرادّه موسم لكلّ

بعضنا حتّى يبسّم فلّا نحن أمّا...وجودهم، في الزّمان بسّم إذ لهم طوبى: الثالث
لبعض

.بسّم كلّ فينا أماتوا: الثاني

.ريتشارد يعلم أن دون به لأطاحوا المفاجئ الملك موت لولا: الأول

.واحدة رميّة عن عصفوريّ نصيد متى فعر. مراد شيطان لكنّه

ي ص ي د ن ا ق ر ي ب و ع م آ : الـثـالـث

حـالـنـا يـطـمـعـه لـن فـرائـسـه، نـكـون أن قـبـل الـزـمـان فـرائـس نـحـن : الـثـانـي

جـديـد مـن نـنـام ثـم... نـأكـل... نـفـيـق... نـنـام نـحـن؟؟؟ مـن

نـتـحـدّث أـحـيـانـا ... لـا... لـا : الـأـوـل

لـأنـفـسـنـا نـتـحـدّث ، الـصـادى و ضـعـف الـعـيـون غـابـت إذـا : الـثـالـث

أـنـفـسـنـا نـحـادـث و لـا نـتـحـدّث الـآن نـحـن هـا : الـثـانـي

خـلـف... الـأنـبـاء خـلـف نـتـوارى... الـقـبـيـح نـزـيـن... شـك لـا... نـكـذب... رـبـمـا... نـهـذـي : الـثـالـث
الـخـرافـات

نـخـاف... الـبـخـور لـم نـحـرق... الـصـالـحـيـن أـعـتـاب عـلـى نـتـمـسـح... الـكـرامـات خـلـف
و ا ح د ا ش ي ئ ا... ن س ط ي ع ه ل ا و ا ح د ا ش ي ئ ا ل ك ن... أ م و ات و م د ع و ات م

الـحـيـاة : الـأـوـل

الـحـيـاة مـن أـسـهـلُ : الـثـالـث

نـتـكـلـم أن

مـشـغـولـون عـنـا إـنـم فـلـتـكـلـم : الـثـانـي

عـيـون مـكان كـل فـي و لـم : الـثـالـث

الـأبـواب و لـا الـحـيـطـان آمـنُ أـعـدُ لـم : الـأـوـل

و تـكـلـم أـوـصـد هـا : الـثـانـي

الـكـلـام يـفـنـى و لـا نـحـن نـفـنـى : الـأـوـل

يـكـون؟ لـمـن أـعـلم و لـم تـصـفـيـقـي مـوـعـد فـات (يـصـفـق أن يـريـد) : الـثـالـث

... الـجـن مـن عـفـريـت عـلـيـك سـيـتـقـلـتُ ... و الـجـبال و الـصـخـور الـأـحـجـار لـتـكـ صـفـق : الـأـوـل
دـون عـامـا يـتـركـنـا أن ارـجـه ... نـتـبـع فـأـي هـا عـلـيـنـا تـشـابـهـت الـجـلـوك إـن لـه قـل
مـلـك

إـذـن نـهـلـك : الـثـانـي

سـنـة رـاحـة يـمـنـحـنـا أن أـلـهـاس : الـأـوـل

تـرتـاح؟؟؟ أن تـريـد مـم : الـثـانـي

الـتـصـفـيـق مـن : الـأـوـل

الـمـلـك يـقـبـض أن اسـأـله إـذـن : الـثـانـي

آخـر سـيـولـد : الـثـالـث

الأرض في المبعوثين جُنْدَه إليهِ يقبض أن المردة من مارد كل بحق أسأله: الأول

عليه يسير... إليه يحن... الأرض من ملكا إلينا يرسل أن أسأله
الهواء إلى... النار إلى لا التراب إلى يحن... فوقها يطير لا... يلأمسه... برفق
يكفكف... المركوم السحاب فوق لا الماء في يسبح... الدخان إلى لا
...نفرح عن دما يفرح... نبكي كما يبكي... دموعنا

أن أنبئته والآهات، تللص رّخا يرتعد... السّيئات لاجتراح يمتزّ عرشا أسأله
الخناجر الصّ دور مزّق وقدا الحناجر بلغت قد القلوب

الثالث:

فإنّا حنّ أن يّك الدّمر أيّه

الذيّلة فينا نبتت

الملك عزّ بعد ومسخنا

المدرار الأبيض السحاب واربد

علينا أيّتي عارضاً أمسى

عصيبة وأيّام والدهمّ العار بغبار

الخطيئة درب مكذا

تلقي الأطماع مكذا

مسخّ التاريخ دنس

الوضيئة المحاريب في

عشر الثاني المشد

ليك منى

أنا... تصدق باش مكش... خبر ليك عندي... وينك؟ فاطمة أمي... فاطمة أمي: سماح
Enfin.. حبلت أيّه... حبلت

باش... نولد وباش... طكة... طكة... تكبر باش كرش توة... بالفرحة نطير باش... فرحانة
ضحكتو وبالزور تشعل ليّ عينيّه... بوه اسم على... ربّي ع نسمة ولد نجيب
فيه نبوس... ونعناق فيه نبوس نبدي... مدورة خدود... بالصحة أحمر وجهو... لربي ع

أنا... أمي أنا... لا... لا... أمي لا... مماتي وينادي لك..... ونعني فيه نبوس... ونعني
ممي وينادي لك... أمي.....

ليكي؟ منين: فاطمة

...مأسمة كش نعم؟: سمح

ليكي؟ منين: فاطمة

(صمت)

وتعرف تصلي... عاقلة... رزينة... فاضلة... كبيرة مرا إنت... فاطمة أمي شوف :سمح
!! ورجعني... يجيش ما سؤالك... فمك من تخرجش ما العيب كلمة و... ربّي

....! قدرك نطرحك باش يظمرلي و... نتخلبب... نعقل عايش ما.. جعنتو كيف أنا و

!سمح يا ليكي منين قتلك :فاطمة

!!!!!!السماء من: سمح

إلي النفاق من... السقوطية من... الكره من... العفن من... الخمج من... الميزيري من... الهمة من
في اللي الموت من... قلبك خيوية من... شياحك من... أولادك بين حيلتك من... ساكنكم
!فاطمة أمي حبلت الظلام من... وجوهكم

..يضمنش ما ولدي ربي: فاطمة

حبلت؟ يا أنا و يضمنش ما راجلي ربي ع (تمتم)... (الصدمة وقع تبدي) :سمح
...فضيحتي

تقولش ما... عفيفة يا... شريفة يا... مرا يا... بنتك مني... أمي علي أستر... أمنا
...شرفكم... إسمكم مسخّ تلكم... مجرمة أنا... عامرة أنا... قفاجر أنا... سامحنني... بيّا

...أرحمونني.....! جلدوني... أعدموني... أشنقوني... أذبحوني... أقتلونني... العار جبلتكم

!تكذب؟... وسفيهة كبيرة مرا... عليك تفوه..... (تقطع)

إلي و... يضمني ولدك ربي فاطمة أمي... يضمنش ما اتحبوه إنتوما... يضمني راجلي ربي ع
....منو كرش في

...فيها بالي الدار علينا تطيح ما قبل... تطيحو كرشك في إلي: فاطمة

وزدت.. ووطيحت حبلت... نطرحوش ما ولدي... ريوسكم على فيها بالي الدار اطيح: سمح
حملت

نطرحو باش موش هذا ولدي... طيحت و حملت..... ووطيحت

أسماح؟؟؟ الدار تطيح: فاطمة

حجرة على يدها.. بالدموع بالدم بنيته مذيّة الدار... سائرتهك الي الدار... ماتكلا الي الدار
الدار يمسيّ والي سماح يا الدار اطيحش ما... حفيانة... قمرسانة... جيعانة وأنا ... حجرة
الدار اطيحش وما!!! بالدار نحررقو... عينيّه شوافر من نشنقو... بسنيّ ناكلو...

سقامولك اليّ الخوف... زنازة في روجو على مسكّر واحد لكل... كبير حبس دارك: سماح
باش كرشني في إلي... نطيحوش ما ولدي أنا ... لأولادك رضعوتو... راجلك
الضوء في عينيّه يحلّ... يعيش... يكبر... يخرج

على يحيكي... قصة لها تحكي... تعبوا قبلك جابوم الي... الذرّ من أخطاك سماح: فاطمة
علىم خايف حاميهم مويشات كان يملك ما... خالي بر في يسكن... كبّه عزوز... شيباني
عظمى مطر صبتّ نهارات من نهار... بيهم دايرين إلّي السيوده و النسوره و الضبوعه من
عمل فلوكه يملك الشيباني... بالحديث فتكم مان... فيضان في البلاد غطست و...
الضبوعه و السيوده و النموره... ربّي قرد و الفلوكه في مويشاتوا و هو ركب و مكّا
حنين مسكّين الشيباني... معاك مزنا الشيباني عم يا... ينادوا يعيطوا يصيحوا بدوا
في معاه عبّام و مكّا وعمل... تواءا انخلّا بكم قال... كبير قلبوا و زوّالي
الغزاة و النعجة في يلبوس الذيب ريت قال يتكتف و يحلف الشيباني... الفلوكه
هيّا و زمان يا وبرّا... الدمعة مهبّط حنين العقاب و... للصيد قدها في توريّ جايّا ماشيا
ذيب ريت قال يتكتف و يحلف الشيباني خلوطم على و الامان للبر وصلوا زمان يا
كان فاهّا ماخلاً يهرّا يدقدها يمشوها الصيد و... زرطان زرطها كلها النعجة بلع بعيني وني
على هابطه دمعتوا و يترهّن كالعاده باقي العقاب و... دمّ الله و يعطيه العظم
قعد روجوا يلقي التالّي و القدام و ايسار و يمينا يتلفّت الشيباني مكّا يعمل... خدّوا
الامان البر في يبوّم وحدوا

عشر الثالث المشهد

ريتشارد توليّة/تريّن؟ ماذا

تريّن؟ ماذا -

...أجساد أنصاف -

..ماذا؟ ثم -

...شيء كلّ لتبتلع تحتنا تمور أرض -

وعقاب؟ لعنة أم قدّرنا أو -

وقريبة واحدة النهاية دامت ما فرق لا -

...بشّر تنذرين لأنك -

وستقتل القصر إلى تسللت أفعى... ريتشارد... واحد ومصدره كثيرة بشرور بل -
...رهيب صمت في فيه من كلّ

ريتشارد؟ -

...الرحمة إلى منه أقرب البطش إلى قلبه...ريتشارد ن عم...اردريتش زمان لكل -
أن يريد يورك بابنك...الآن؟؟ يتربص بمن أتعلمين...طريقه في مو من كل سيفني
...القائمة رأس على إنه...صيفا ربيعه يجمع

عم؟؟؟ أقتله... لا... لا...رباه يورك؟؟؟ ابني -

لم إن...ريتشارد عم به يتربص يورك ابنك أن كديتأ قبل؟؟؟ من أخاه يقتل ألم -
ثم ميتا يراه أن قبل بال له يهدأ لن...الجحيم إلى...الموت إلى سي رسله بيده يقتله
ابتلعت الأفعى...أجساد أنصافَ إلا أرى لا لمَ رأيته...طريقه في مو من كل يموت
...فرال جوف في الصي د كلُّ يكون قري ب وعم الأخرى أنصافها

النجاة حاول ومن أحياء تبتلعكم الأفعى...غزيرة دموع وتسيل كثيرة دماء ستُسفك
منك...الجحيم إلى...الموت إلى أرسلته

الثاني المشد

(ريتشارد تولية)

ريتشارد:

:الانس كلَّ إلى البار أنقلترة ابن غلوستر دوق ريتشارد من

فيها النبلاء كلَّ وباسم المجدية مهلكتنا باسم

والإباء والإخاء الوفاء تحية أحبيكم

لي يهدأ ألاً نذرتُ دفينَّ همَّ وإدوارد كلرنس أخويَّ موتَ إنَّ: المملكة هذه ألهي
على الله أعانني وقد. الخائنين كلَّ ومن ذلك دبَّر من المملكة أظهَرَ حتَّى بال
نهاشة، وأفاعٍ لساعة عقاربُ هي فإذا خاصَّتنا من حسبه أنا مجموعة كشف
ماتوا لمن وثأرا المملكة على غيرة السَّيف فعاجلتهم

المقدسة الأرض لهذه بوفائي لأفخر قتلهم عن مسؤوليَّتي أعلن إذ وإنني
الشَّريف ولنسَلنا

الجديد الأمير أخي ابن اعتلال عن المرحفين أراجيف برغم إنه الاناس أيها
أكون ولن الملك وريث مو بتنصيه ووفائي عهدي على ما زلتُ مرضه لواستفح
المبدلَّين من المملكة لأعراف

المخلصين الأبادة كلَّ على والسلام

المملكة لصالح تقبل أن والرحم الله نناشدك الملك وريث أنت بل: بكن غهام

خائبة تردنَّ هذا فلما القبول الله يُلهمك كي تُصلِّي كلَّ هذا المدينة إنَّ مولاي: الأول
يائسة

حقى بغير العرش إلى يدي تمتدّ أن لله حاشا: ريتشارد

رشدًا أمرنا من لنا فهدىءُ أمرهم في أسخريركَ إنَّ ربَّ (السَّماءِ إلى): ريتشارد

أعوذُ نِإِ ربِّ عليّ لتثقلُ وإنَّها فألْزمتُها الأمانةُ عليّ عُرِضَتْ... قوم يا
جولاً ظلوما أكون أن بك

منصوراً أميناً فلتمض: الثاني

(فرح صيحات)

... ريتشارد مولاي عاش ... ريتشارد مولاي عاش ... ريتشارد مولاي عاش

فكسرت عصيكم تفرقت

الأحبة أيها عني فاحفظوا مُحبةً كرامةً جئكم الناس أيها
بالثَّغور متربصون وأعداءُ بالشُرور من ذرة وسماء تمور، أرض
ماضون الفيتنة جحيم إلى وإنكم فكسرت عصيكم تفرقت
... ديار الأرض على يذر ولن جبارا الآن يولد ريتشارد

غافلون وأنتم العذاب سوء يسومكم قريبا

سبيل الظلم إلى فوجد بشقاقكم عنه غفلتم

حسيرا عقيبها على ينقلب رُدُّوه

كبيرا ضلّال ضللتهم تفعلوا وإلا

فطوّقوه مقتربا لهيبه أرى

سرع رتموه خصامكم بريح فإنكم تأخيك بماء ناره رُدُّوا

... البنادق وطلقات المشانق وصرخات الحرائق لفحات من الطامة الأرض هذه ارحموا

متفرقين منه تفرّروا ولا مجتمعين الشّرّ رُدُّوا

المحارق ببدركم تبخلوا ولا فاقوالن الشقاق ردوا

مُحبة كرامة جئكم الأحبة أيها

وسلامي وداعي فففيه كلّامي احفظوا

عمّه آيقتله: رابط مشد

باش كل اوي... للتوالا هيزوني ايجاو وينكم اولادي يا : الظلام في فاطمة تدمروا
النا من بوللكم الله و... رقت و... تترشق

الظلام من وا خايفه ما عا دشح خا رج... الدار فاما قاعده عا دشح ما خا رج... عة قفا ز : سماح

الصحبي يدي بين تق ع أن إلى ومحا صرته سماح مدامة يق ع : المدامة

آن..... أن..... أن..... أن : الصحبي

“كاف” ال — إلى وتن حدر سماح تسقط

عشر الرابع المشد

بيكن هام موت

الاول شمدالم

...تراج عوا تراج عوا : ريتشارد

(بأمر لي خبره بكن غهام ويستبقى بالتراج ع ال جم عي أمر)

لدينا فستكون نعمة لك أجحد ولن فيه أنا ما كل في الفضل لك العم، ابن يا
أمينا عزي زا.

...لكن

...فرحي عليّ تن غص ثلاث عقبات أمامي مازالت

والعدل بالخير المحملة هذه نعمة تجاوزت لها لو

مولاي؟ يا هي ما : بكن غهام

هي؟؟؟ من بل : ريتشارد

أخرى؟؟؟ دماء : بكن غهام

آن و يورك وأخوه الصغير الأمير : ريتشارد

...مولاي يا... لكن : بكن غهام

طلب له يرد أن لم لك كان ما : ريتشارد

فأنت أمر أنك أنا

فيه أفكّر وقتا نيهب : بكن غهام

...بتفكيرك لي حاجة لا : ريتشارد

...غلام يا

(مرافقُهُ الغلام يأتيه)

الصَّخْرُ شِدَّةٌ فِي رَجُلٍ أُرِيدَ

ما بقدر الرحمة عن عيناها تعمى... مولاي يا المأجور القاتل تيرل إلّا يكونَ لن: الغلام الذَّكَبُ بريق من يرى

الصَّغِيرُ الأمير يرحلَ أن بعد لكن... شاء ما ملَّحُ القصر خزان له افتح: ريتشارد العشاء أدبة قبل يرحلون. الأبد وإلى... الدن يا هذه عن أن وزوجتي يورك وأخوه

مولاي أمر: الغلام

(الغلام يخرج)

عند إليهِ يلتفت أن يفتأ لا لكنه ريتشارد عنه في عُرْضُ فَرَعًا بكغهام (يدخل)
(يقول ما سامع)

إلّا القصر وبين بيته يبقُ ولم وأنصاره قوَّاته يجمع ريشمون دلاي، مو: بكغهام قيلة ساعات

الأبدي؟؟؟ ريشمون؟؟؟ عَدُوِّي: ريتشارد

هذه سيسي في سي كذب... هيهات هيهات... لكن... بالمملك السادس هنري له تنبأ لقد
النَّبُوءة

(راتكيلف يدخل)

وعتاد جنود الغرب الشاطئ عند هناك (ريقه تصيم) هناك... مولاي مولاي: راتكيلف
ريشمون دلائم إنَّ يقولون... الشَّمس يحجبُ نَقْعُها وخيل

. بها وليلقني قوَّة من عنده ما فلَّيْ جَمْعَ ومعاونيه الجند برئيس عليَّ: ريتشارد

(ستانلي يدخل)

حرَّضَهُ لقد إلهنا، البحر ركب اللّعين ريشمون... ريش... سيسي: ستانلي
والمملكة دورست

(تيرل يد على والأميرين زوجته المثلثة بمقتل وي علمه مسرعا الغلام يدخل)

المملكة وي طهرُ الأثمين رؤوسَ يقطع الحق سيفاُ السَّيْفُ هذا (من تشيا): ريتشارد
الطَّامعين رجس من

(رسول وي دخل خفية بكغهام ينسحب)

في قوَّاتهم حشدوا إكستر أسقف وشقيقه كورتني سير إنَّ مولاي: الرسول
ديفونشير

(آخر رسول يدخل)

المدينة لدخول يتأهَّبون عظيم بجيش غلفورد آل... مولاي 2. الرسول

(ثالث رسول يدخل)

...مولاي: 3الرسول

...الشُّومُ غُربانَ يا رِيقِي أبلِّعونِي (مُتَوَتِّراً يَاطَّعَه): رِيتشارد

لَكَ؟؟؟ م

...بَكْنِ غَمامَ دوقِ جِيشِ إِنْ: 3الرسول

لِيسَ وَجْهِي عَنِ اغْرُبُوا (الْجَمِيعَ فَيَتَرَجَّعُ الرَّسُولُ وَيَلْطَمُ غَضَباً يَنْفَجِرُ): رِيتشارد
وِغُربانَ بومٍ أُسْرَبُ الشَّرَّ، إلّاَّ وِراءَكُم

(ومعاونه الـجند رئيس ويس ويدخل ينسحبون)

لُكَّكُم عَلى تَأَمَّرِهِ لثَبوتِ بَكْنِ غَمامَ بِحَبسِ أَمْرُنَا لَقَدْ مَوْلَايَ (حَزَمَ فِي): الـجند رِئيس

الـخِنازِيرَ لِهَذِهِ مَمْلُكَتِي فِي مَجَالِ فَلَا الـجند رِئيس يا الخائِنَ هَذَا اقْتُلُوا: رِيتشارد

(يودعانها سماح ونبيلة ابنتها مع ملت حفة الأم فاطمة دخول)

بَيْكُنْكَ هَام مَوْت

؟ وَيَن خوكِ خالِد نبيلة: فاطمة

الـهنا هاو: نبيلة

يَبْرَبْشَ وَصَغِيرَ مَزالِ بَنِي تِي... عَلِيَه مَنِّي نِي: فاطمة

يَا بَاهِي: نبيلة

؟؟؟ مَزالِ إلّاَّ وَ رَوَّحَ رَبِّي ع... سَمَاح: فاطمة

مَزالِ: سَمَاح

... مَعاه بِالْكَ وَسَّعِي بَنِي تِي: فاطمة

صَمَت: سَمَاح

بَاهِي قُولِي: فاطمة

بَاهِي: سَمَاح

لِ؟؟؟ إلّاَّ وَ الـجَماعَ مَن رَوَّحَ عاصِم: فاطمة

لِلْبَنِي تَوَا دَخَلَ direct رَوَّحَ: نبيلة

الـصَحْبِي كُلُّهُوَ الـبَايَتِ تَسْخَنِي عَادَ لَ بَرَبِّي... بَنِي تِي نَبِيلَةَ: فاطمة

صَمَت: نبيلة

بباهي قولني: فاطمة

يام باباهي: نبيلة

كبه؟؟؟ عزوز شيباني على حكييتلكم البنات... يزهيك و يبهيك: فاطمة

حفظناها اي اي: سمح و نبيلة

وصلت هاني رواحكم على برّوا أمّالاهي: فاطمة

...يقتل أو يسجن... المدينة هذه في لا يقول من كلّ (بأسى): بك غدام

الأبرياء دماء سفكته لعنة عليه حلّت من أوّل لست

ماتوا الجنان، ملأكة... كلرنس غراي، رفيرز، هستينكز، (القتلى يعدد)... آه
والصغار اللعنة غيرة أجنّ ولم... وبهتان غدرًا

فتضرب الشوك غيرة سان إل إن يجنّ لم... التاريخ الأبرياء دماء روت إذا
والمسكنة الذلّة عليه

الوراء، إلى الزمان عجلة عادت لو آه

دورانك أوقف الزمان أيها

الرحى وسطّك الحباب طحنتنا لقد

الدماء برك في الفاني العمر على آه

الذات غرور الدنّي من ذي شح القصور عتبات على الضائع العمر أيها آه

وللملكة لأبنائه وفيّا أكون أن لإدوار الكاذبة وعودي على آه

بالتّراب وجّهه وعفّر بالدماء يديه لطحّ بك غدام على آه

والآن؟؟؟

الزّوام الموت إلى ثم القضبّان بين الآن

(الأرض إلى هاوييت)... رباه... رباه... ظالم لرجل عدالة نهاية

عشر الخامس المشد

هنا الخيام انصبوا: الجنديّين موت

(وجنده لريش موند وقسم وجنده لريتشارد قسم قسّمين الرّكح قسم)

أَنْ فإِمَّا النَّصْرَ حَتَّى السَّاحَةِ مَذَّةً فِي سِنِّ رَابِطٍ هَذَا، الْخِيَامَ أَنْصَبُوا: رِيَّتْ شَارِدُ
هَابِ نَكْفَانٍ أَوْ قُصُورًا الْخِيَامَ مَكَانَ نَبْنِيٍّ

يَحْصِرُونَ لَأَكْثَرِ الْمَدِينَةِ شَغُورَ مَنْ تَغَرَّأَ نَوْمًا أَنْ مَوْلَايَ يَا الْحَكَمَةَ مِنْ: الْجَنْدِ رِيَّتْ
دَاخِلًا

يَقْدِرُونَ؟؟؟ وَهَلْ: رِيَّتْ شَارِدُ

قَاتِلِ النَّصْرَ أَرَادَ إِذَا الْحَصْرَةَ الْمَدِينَةِ فِي الْجَنْدِ كُلِّ الْتَدْبِيرِ، أَرَى هَذَا بَلْ

كَأَوْرَاقِ الْآخِرِ تَلَوَّ حَدَّالُوا وَسَنَسُقُ طَائِفَتَهُ سِيَّاحِصِرْنَا مَوْلَايَ يَا لَكِنْ: الْجَنْدِ رِيَّتْ
الْخَرِيفِ

النَّصْرَ حَتَّى قَاتِلِ النَّجَّاجَةِ أَرَادَ مَنْ: رِيَّتْ شَارِدُ

الْجَنْدِ رِيَّتْ سِيَّاحِصِرْنَا الْمَهَامَ قَسَمَ

مَهْزُومِينَ أَذْلَاءَ نَنْقَلِبُ ثُمَّ الْجَحِيمِ إِلَى بَجْنَدِي أَلْقِي لَسْتُ: الْجَنْدِ رِيَّتْ

أَمْزَأَ؟؟؟ لِي تَعْصِي أَوْ: رِيَّتْ شَارِدُ

رِيَّتْ شَارِدُ؟؟؟ (صَارِخًا): الْجَنْدِ رِيَّتْ

...الرَّعَاعِ أَحَدًا أَوْ جَنُودِكَ مِنْ وَاحِدَاتِ خَاطِبِكَ أَنْ كَهَذَا... شَارِدُ... رِيَّتْ (يَقِاطِعُهُ): شَارِدِ رِيَّتْ

الْمَلِكِ أَنَا... وَمَوْلَايَ مَوْلَاكَ أَنَا (بِقُوَّة)

لَكِنْ... بِأَسْرِهِ الْمَمْلُوكَةَ عَلَيَّكَ سَخِطْتُ أَنْ بَعْدَ لَكَ أَمْلٍ آخِرُ أَنَا رِيَّتْ شَارِدُ: الْجَنْدِ رِيَّتْ
مَنْ كُنَّا قَمُونَ... عَلَيَّكَ سَخِطُونَ وَالنَّاسَ الْجَنْدُ... الْتَكَلُّكَ إِلَى بِالْأَسَاسِ أَلْقِي لَنْ
..الدِّمَاءِ لَسْفِكَ تَعْطُشُكَ

بِكَ ذَرْعًا ضَاقُوا... قَسْوَتِكَ كَرِهُوا

وَيَدْعُونَ بِأَسْمِي يُسَبِّحُونَ... وَيُهْلِكُونَ يَصْفَقُونَ وَأَمْسِ يَنْقَمُونَ الْيَوْمَ: رِيَّتْ شَارِدُ
مَا كَلَّ يُبَارِكُوا أَلَمْ صَنَعْتَ مَهْمًا؟؟؟ أَلَسْتُ رِيَّتْ شَارِدُ يَا وَالرَّشَادَ بِالْأَسَدَادِ: لِي
؟؟؟ فَعَلْتُ؟

فَكَبَّرُوا عَذَابْتُ فَهَلَّكُوا، عَاقِبْتُ فَصَفَقُوا، قَتَلْتُ

مَأْمُورِينَ أَذْلَاءَ مَقْمُورِينَ كَانُوا: الْجَنْدِ رِيَّتْ

..شَتَّى وَقُلُوبُهُمْ جَمِيعًا تَحْسَبُهُمْ... ظَامِعِينَ كَانُوا بَلْ: رِيَّتْ شَارِدُ

الْمَنْ أَفْقَيْنَ؟؟؟ مَنْ بِالْأَمْسِ وَهَمَّ الْيَوْمَ يَحْرِكُهُمْ نُبْلُ أَيُّ

..الْتَأَجَّلْ بِسُتْمُ لَوْ قَتَلْتَهُ كُلُّكُمْ... رَشَّالَ عَاقِلِي تُمْ لَوْ رِيَّتْ شَارِدُ كُلُّكُمْ

وَكِنْ جَمْعًا كُنْتُمْ وَعَبَدْتُمْ وَهْ، خَلَقْتُكُمْ وَهْ لَأَنْكُمْ سِيَّاحِصِرْنَا الَّذِي هُوَ رِيَّتْ شَارِدُ
...فَارِدًا

لَخِيسَتِكُمْ لَصَغَارِكُمْ، لَعَارِكُمْ، لِهَوَانِكُمْ، لَذُلِّكُمْ، مِنْكُمْ سَيَنْتَقِمَ رِيْتَشَارْدُ.

أَلْقِي هَا الَّتِي الْجِيْفَ لِي عَيِّقَاتُكَ الْقَرِيبَ بِالْأَمْسِ كَانُوا الْثَائِرُونَ هُؤَلَاءِ
إِلَيْهِمْ.

الْإِنْسَانُ دَاخِلُهُمْ فِي وَأَمَاتُوا الْهَوَانَ رَضُوا

سَفَكْتَ هَآ؟؟؟ الَّتِي وَالِدِمْ أَعُ: الْجَنْدُ رِيْسُ

فَعَلْتُ هَ حَتَّى وَأَلْبُونِي رَضُوهُ مَا مِنْ أَيْ نَقَمُونَ بِسَفَاكِهِ، رَضُوا هُمْ: رِيْتَشَارْدُ.

عَهْدًا اللَّهُ عَلَى اتَّخَذْتَ أَمَّ اللَّهُ عِنْدَ لَكَ شَفِيْعٍ مِنْ فَهْلِكَ، غَفَرُوا هَبْهُمْ: الْجَنْدُ رِيْسُ

كَمْ...وَأَسْنَتُكَ إِنْ وَذَلُّوا...مَجْجُوجُونَ اللَّهُ عِنْدَ كُلِّكُمْ...السَّمَاءُ وَعِدَالَةُ شَأْنُهُمْ وَمَا: رِيْتَشَارْدُ
ثُمَّ يَغْنَمُونَ بَعْدِي لِمَنْ سَيَتَزَلَّقُونَ...وَارْتَقِبْ...عَلَيْهِمْ وَلِيَّتْ كَانُوا
وَيَتَطَهَّرُونَ يَثُورُونَ.

عَشْرُ السَّادِسِ الْمَشْدُ

كَارِتُوشَةُ: الظَّلَامُ فِي الْعِرْكَةِ

جَدِيدُ رِيْتَشَارْدُ يُولَدُ لِحَتَّى

الْهَائِيَّةُ

الْصَّبَّاحُ نُوْرٍ مِنْ الشَّمْسِ شُعَاعٍ مِنْ

دُمُوعٍ الْفَجْرُ كَفَاكَفَ

الْجِرَاحُ مِنْ آوَشَقَايَ

وَصِيَّةُ الدَّهْرِ كَتَبَ

الْحَالَمِينَ لِلرَّعَايَا

جَدِيدُ رِيْتَشَارْدُ يُولَدُ لِحَتَّى

مَحَابِرُ الْكَلِّ مِنَ الْأَلْوَانِ أَنْتَرُوا

الدَّفَاقَاتِ كُلَّافَتْ حُوا

الْمَنْ أَبْرَصَمْتَ بَدَدُوا

الْتَّعَادِي رِيْحَ ادْفَعُوا

تُكَابِرُ لَابَقْلُوبِ

جَدِيدُ رِيْتِشْ أَرْدُّ يُولَدَ لَا حَتَّى

أَوْحَدَ لَوْنُ الْعَاشِقِ أَيُّهَا

دَاسَرَمَ عَلَى نِ الْشَمْسِ فِي الصُّفْرَةِ تَرَى هَلْ

الْمَغْرِبُ حَانَ كُلَّ مَآ وَلَكِنْ لَا

رَدَا الْأَرْضَ حُمْرَةً مِنْ لَبَسَتْ

جَدِيدُ رِيْتِشْ أَرْدُّ يُولَدَ لَا حَتَّى

الْعَاشِقِ يَنْ أَعْنِيَاتِ فَرَدِّقُمْ

الْحَنَيْنِ مَحَارِبِ فِي وَتَعَبَ كَدُّ

الزَّاهِدِينَ كَشَدَّوْ بِتَسَابِحِ

الكَادِحِينَ لِكُلِّ زُلْدَةٍ يَبْسَمُ

جَدِيدُ رِيْتِشْ أَرْدُّ يُولَدَ لَا حَتَّى

الْبَصَرَ كُلَّمْ حَالُ الْعُمْرِ إِنَّمَا

الْثَمَرُ جَنِيَّ مِنْهُ فَاغْنَمَنْ

الزَّهْرُ بِجَمِيلٍ وَتَزَيَّنْ

الْحَفَارُ عِنْدَ الْخَطْوِ فِي وَاتَّئِدْ

جَدِيدُ رِيْتِشْ أَرْدُّ يُولَدَ لَا حَتَّى

الْبَحَارُ عَمَقَ فِي نَحْنُ

السَّفِينَةُ بِأَطْرَافِ الْمَوْجِ لَعَبَ

الشَّرَّاعُ غَيْرَ بَهَا الدَّرَجِ شِدَّةُ تُمْزِقُ لَمْ

شَدِيدُ وَالْمَوْجُ الْبَحَّارُ كُلُّنَا

الْنَّجَاةُ جُودِيَّ الْأَفَقِ فِي وَبَدَا

رَهْوَا الْأُمُوجَ ذُرَى فِي فَلَنٍ جَدِّفْ

حَدِيدٌ مِنْ بَقْلٍ وَبِ

جَدِيدٌ يَتَشَارِدُ زِيْ وَلَدَ لَحَى

Bibliografia

A.A.V.V., *Dégage! La Révolution tunisienne. Livre – Témoignages 17 décembre 2010/14 janvier 2011*, Éditions du Patrimoine, Tunis 2011.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di S. Bellomo, Einaudi, 2013 Torino.

Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.

Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

Agamben, Giorgio, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45 – 53.

Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Agamben, Giorgio, *Lo stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Agamben, Giorgio, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, nottetempo ed., Roma 2006.

Agamben, Giorgio, *L'amico*, nottetempo ed., Roma 2007.

Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, nottetempo ed., Roma 2008.

Amine, Khaled e Karlson, Marvin, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia- Performance Traditions of the Maghreb*, Studies in International Performance, Palgrave Macmillan, New York 2011.

An-Na'im Abdullahi, Ahmed, *Riforma islamica. Diritti umani e libertà nell'Islam contemporaneo*, Edizioni Laterza, Roma- Bari 2011.

An-Na'im Abdullahi, Ahmad, *Human Rights in the Muslim World: Socio-Political Conditions and Scriptural Imperatives*, in «Harvard Human Rights Journal», vol. 3, 1990 (pp. 13-52).

An-Na'im Abdullahi, Ahmad, *Shari'a and Positive Legislation: is an Islamic State Possible or Viable?*, in Eugene Cotran, Chibli Mallat (Edts), *Yearbook of Islamic and Middle Eastern Law*, vol. 5 (1998-1999), Kluwer Law International, The Hague 2000, pp. 29-42.

An-Na'im Abdullahi, Ahmad, *The Interdependence of Religion, Secularism, and Human Rights*. Prospects for Islamic societies, Symposium Talking Peace with Gods, Part 2, in «Common Knowledge», vol. 11, no. 1, 2005, pp. 56-80.

Arendt, Hannah, *Vita Activa*, Bompiani/RCS Libri, Milano 1964/2012.

Arendt, Hannah, *Sulla violenza*, Ugo Guanda Editore S.P.A., Parma 1996.

Arendt, Hannah, *L'immagine dell'inferno – scritti sul totalitarismo*, tr. ita Francesco Fistetti, Editori Riuniti, Roma 2001.

Arent, Hannah, *Tra passato e futuro*, Garzanti, Torino 1991.

Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000.

Artaud, Antonin, *Il teatro della crudeltà* (1947), trad. it. in *Per farla finita col giudizio di Dio*, Stampa alternativa, Roma 2000.

Art Rue, *Dream City Festival 2010 – Arts, itinéraires pluridisciplinaires*, cartella stampa.

Art Rue, *Dream City Festival 2012 – L'artiste face aux libertes*, cartella stampa.

Art Rue, *Etats des lieux: Vers de nouvelles pratiques artistiques en espace publique?*, Z.A.T. (Zone Artistique Temporaire), N.2, Tunisi 2011.

Aziza, Mohamed, *Regards sur le Theatre Arabe Contemporain*, Maison Tunisienne de l'Edition, Tunisi 1970.

Badiou, Alain, Tunisia, Egitto: quando un vento d'Oriente spazza via l'arroganza dell'Occidente, «Le monde», 18 Febbraio 2011, in Salvo Vaccaro (a cura di), *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

Bahlul Raja, *Democracy without Secularism? Reflections on the Idea of Islamic Democracy*, in John Bunzl, *Islam, Judaism, and the Political Role of Religions in the Middle East*, University Press of Florida, 2004.

Bahlul Raja, *People vs. God: The Logic of "Divine Sovereignty" in Islamic Democratic Discourse*, in *Islamic Democratic Discourse*, «Journal of Islam and Muslim-Christian Relations», 11(3), 2000, pp. 287-298.

Bahlul Raja, Toward an Islamic Conception of Democracy: Islam and the Notion of Public Reason, in «Critique: Critical Middle Eastern Studies», vol. 12 (1), 2003, pp. 43-60.

Bazzicalupo, Laura, *Mimesis e Aisthesis- Ripensando la dimensione estetica della politica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001.

Bazzicalupo, Laura, *Pragmatica anarchica e virtù esemplari: un poststrutturalista ad Atene*, pp. 73- 88, in S. Marcenò e S. Vaccaro (a cura di), *Il governo di sé il governo degli altri*, duepunti edizioni, Palermo 2010.

Bazzicalupo, Laura, *Biopolitica una mappa concettuale*, Carocci editore, Roma 2010.

Ben Mhenni, Leena, *Tunisian girl. La rivoluzione vista da un blog*, Edizioni Alegre, Roma 2011.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica- arte e società di massa*, trad. it. Enrico Filippini, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1966.

Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.

Benjamin, Walter, *Il significato del linguaggio nel «Trauerspiel» e nella tragedia, in Metafisica della gioventù- scritti 1910-1918*, ed. ita. a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1982.

Benjamin, Walter, *Per una critica della violenza*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2006, pp. 5-30.

Benjamin, Walter, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2006, pp. 39-52.

Benjamin, Walter, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2006, pp. 53-70.

Benjamin, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2006, pp. 247-274.

Bertinetti, Paolo, *Richard III*, in Shakespeare, William, *Riccardo III*, trad. it. P. Valduga, Giulio Einaudi Editore, Torino 1998.

Brecht, Bertold, *Scritti teatrali*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1962.

Boukadida, Ridha, *Le Nouveau Théâtre par lui- même – Entretiens avec Fadhel Jaibi*,

Mohamed Driss et Jalila Baccar (1985 – 1987), Les Editions Sahar, Institut Supérieur d'Art Dramatique, Tunisi 2011.

Boukadida, Ridha, *Trois études sur le théâtre tunisien*, Les Editions Sahar, Institut Supérieur d'Art Dramatique, Tunisi 2011.

Burgat, François, *Il salafismo contro i Fratelli musulmani*, giugno 2010, in «Manière de voir», *Capire le primavere arabe*, numero speciale di «Le Monde diplomatique/Il Manifesto», 2011.

Butler, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in «Theatre Journal», 4 (1988), pp. 519-531.

Buxton, Prudence, *The post-Transition Constitutional Process*, in Terrence Hopmann, Dr. I. William Zartman (a cura di), *Tunisia. Understanding Conflict 2012*. Conflict Management Program, Johns Hopkins University School for Advanced International Studies, pp. 81-92.

Culler, Jonathan, *Philosophy and Literature: The Fortunes of The Performative*, in «Poetics Today», 21 (2000), pp. 503-519.

Camus, Albert, *L'État de siège*, Éditions Gallimards, Paris 1948.

Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 2001.

Chaker, Hafiz, *La commission d'Établissement des faits et la justice transitionnelle*, in OTTD, *La transition démocratique en Tunisie. Etat des Lieux- Les Thematiques*, Diwen Edition, Tunis 2012.

Chakrabarty, Dipesh, *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2004.

Cherif, Labiba, *Le Theatre et l'Etat en Tunisie : 1960 -1980, 1990*, tesi dottorale, Tunisi 1995.

Corrao Maria Francesca (a cura di), *Le rivoluzioni arabe. La transizione mediterranea*, Mondadori, Milano 2011.

Corrao Maria Francesca, *Per un comune linguaggio dei diritti umani nell'area del Mediterraneo, Le carte delle organizzazioni araba, islamica e africana*, vol. 1, LUISS, Centro di ricerca e studio sui diritti dell'uomo, Euroma 1997.

Corrao, Francesca Maria, *Per un comune linguaggio dei diritti umani nell'area del mediterraneo*, in Ungari P. e Modica M. (a cura di), *Per una convergenza mediterranea sui diritti dell'uomo. Orientamenti critici e ricostruttivi*, Vol. I, Euroma, Roma 1997, pp.143-151.

Corvin, Michael, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, BORDAS, 1991.

Darawsha, Adam, *Gli arabi: dalle rivolte alle rivoluzioni*, in S.Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, Mimesis edizioni, Milano/Udine 2012, pp. 109- 120.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Les Éditions Gallimard, Paris 1992.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix, *L'anti Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972.

Deleuze, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence, dans *Deux régimes de fous*, Minuit, Paris 2003, trad. it. di Antonella Moscati, *Cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2006.

Derrida, Jacques, *Forza di legge. Il fondamento mistico dell'autorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

De Certau, Michel, *La presa della parola e altri scritti politici*, Meltemi, Roma 2007.

De Certau, Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, UGE, Paris1980, trad. it. di M. Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

Didi-Huberman, Georges, *Immagini malgrado tutto*, tr. ita Davide Tarizzo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

Didi-Huberman, Georges, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Duso, Giuseppe, *La logica del potere. Storia concettuale come filosofia politica*, Polimetrica, Milano 2007.

Djedidi, Hafedh, *Le theatre tunisien dans tous ses états*, Edition Dar El – Mizen, Tunisi 2003.

Esposito, Roberto, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998.

Esposito, Roberto, *Due. La macchina della teologia politica il posto del pensiero*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2013.

- Fanon, Franz, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962.
- Fardon, Richard, *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, Routledge, 1995.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies*, in «Theatre Research International», n. 20/2 (1995), pp. 85-90.
- Fischer-Lichte, Erika, *The transformative Power of Performance- A New Aesthetic*, Oxon, Routledge, Abingdon 2008.
- Fischer-Lichte, Erika, *From Theatre to Theatricality- How to construct Reality*, in «Theatre Recherche International», n. 20 (1995), pp. 97-105.
- Fischer-Lichte, Erika, *Poetics and Politics of the future: Reverberations and Continuations of Cultural Practices from Jewish/Israeli and German Perspectives*, in «Theatre Research International», n. 34 (2009), pp. 103-108.
- Focault, Michel, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976, trad. it. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, *La volontà di sapere*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1978.
- Focault, Michel, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2005.
- Focault, Michel, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2005.
- Galli, Carlo, *Genealogia della politica*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Gandolfi, Paola, *Rivolte in atto. Dai movimenti artistici arabi a una pedagogia rivoluzionaria*, Mimesis edizioni, Milano/Udine 2012.
- Gresh Alain, *Risveglio e attesa nei paesi arabi*, Marzo 2011, in «Manière de voir», *Capire le primavere arabe*, numero speciale di «Le Monde diplomatique/Il Manifesto», 2011.
- Guaraldo, Olivia, *Politica e racconto – Trame arendtiane nella modernità*, Meltemi, Roma 2003.
- Habermas, Jürgen, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Milano 2005.

Habermas Jürgen, *Linguaggio religioso e uso pubblico della ragione*, in «Micromega», n.1, 2013, pp. 3-18.

Halimi Serge, *L'impossibile accade*, Febbraio 2011, in «Manière de voir», *Capire le primavere arabe*, numero speciale di «Le Monde diplomatique/Il Manifesto», 2011.

Hanna, Sameh F., *Othello in the Egyptian Vernacular. Negotiating the 'Doxic' in Drama Translation and Identity Formation*, The Translator: Volume 15, Number 1, 2009: Special Issue. Nation and Translation in the Middle East, pp. 157-78.

Human Rights Watch, *World Report 2013*, Seven Stories Press, New York 2013.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1946.

Kafka, Franz, *Il processo*, RCS Rizzoli Libri S.P.A., Milano 1986.

Kalyvas, Andreas, *Democracy and the Politics of the Extraordinary Max Weber, Carl Schmitt, and Hannah Arendt*, The New School for Social Research, Cambridge University Press, New York 2008.

Khoury, Yvette K., *Akhir Yom (The Last Day): A Localized Arabic Adaptation of Shakespeare's Romeo and Juliet*, Theatre Research International / Volume 33 / Issue 01 / March 2008, pp. 52 – 69.

Klaić, Dragan, *The crisis of theatre? The theatre of crisis!*, in *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*, Ed. Maria M. Delgado & Caridad Svich, Manchester University Press, Manchester & New York 2002.

Lazaar, Lina (a cura di), *The future of a promise. Contemporary Art from the Arab World*, La Biennale di Venezia, 54. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo.

Levi, Primo, *Se questo è un uomo – La tregua*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1958.

Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*, in M. Belpoliti (a cura di), *Opere*, vol. II, Einaudi, Torino 1997.

Levi, Primo, *Conversazioni e interviste*, Einaudi, Torino 1997.

Levinas, Emmanuel, *De l'évasion*, préface de Jacques Rolland, Michel, Paris 1976.

Litvin, Margaret, *The French Source of the Earliest Surviving Arabic Hamlet*, Shakespeare Stud 39 Ja 2011 p. 133-151, Associated University Presses, Cambridge 2011.

Lusardi Roberta, *Ennahdha and the Salafis*, in Terrence Hopmann, Dr. I. William Zartman (a cura di), *Tunisia. Understanding Conflict 2012*. Conflict Management Program, Johns Hopkins University School for Advanced International Studies, pp. 105-113.

Machado Colin, *Internal Security and Reform in Tunisia*, in Terrence Hopmann, Dr. I. William Zartman (a cura di), *Tunisia. Understanding Conflict 2012*. Conflict Management Program, Johns Hopkins University School for Advanced International Studies, pp. 155-156.

Machghoul, Arianne, *Edito*, Z.A.T. (Zone Artistique Temporaire), N.2, mai 2011, p. 1.

Marcenò, Serena e Vaccaro, Salvo (a cura di), *Il governo di sé il governo degli altri*, duepunti edizioni, Palermo 2010.

Massarelli, Fulvio, *La collera della Casbah- voci dalla rivoluzione tunisina*, Agenzia X, Milano 2011.

Montaigne, *Saggi*, Adelphi, Milano 1966.

Mouffe, Chantal, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, ART&RESEARCH, Volume 1. No. 2. Summer 2007.

Mrabet, Moez, *Tunisian Theatre: From Opposition to Revolution*, in corso di pubblicazione.

Moumen, Mohamed, *Dreaming of Chaos – The Theatre of Fadhel Jaibi*, in corso di pubblicazione.

Nancy, Jean-Luc, *Corpo teatro*, Edizioni Cronopio, Napoli 2010.

Nath, Jennifer, *Islamism and Laïcité in the Tunisian Constitution*, in Terrence Hopmann, Dr. I. William Zartman (a cura di), *Tunisia. Understanding Conflict 2012*. Conflict Management Program, Johns Hopkins University School for Advanced International Studies, pp. 51-62.

OTTD, *La transition démocratique en Tunisie*. Etat des Lieux- Les Acteurs, Diwen Edition, Tunis 2012.

Ouissi, Selma e Sofien, Z.A.T., *Penser la ville artistiquement*, N. 1 octobre 2010, Tunis.

Ouissi, Selma e Sofien, Z.A.T., *Penser la ville artistiquement*, N. 2 mai 2011, Tunis.

Ouissi, Selma e Sofien, Z.A.T., *Penser la ville artistiquement*, N. 3 aout 2011, Tunis.

Ounaina, Hanen, *Censorship /self – censorship of art in the Tunisian public space*, Z.A.T., Tunisi 4 avril 2012, p. 9.

Pascal, *Pensieri*, Einaudi, Torino 1962.

- Pirni, Alberto e Henry, Barbara, *Riconoscimento e misconoscimento nella sfera multiculturale: Charles Taylor e oltre*, in *La via identitaria al multiculturalismo. Charles Taylor e oltre*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004.
- Ruocco, Monica, *Storia del teatro arabo - Dalla nahdah a oggi*, Carocci, Roma 2010.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Shakespeare, William, *Riccardo III*, trad. it. P. Valduga, Giulio Einaudi Editore, Torino 1998.
- Schechner, Richard, *Essays on Performance Theory, 1970-76*, Drama Book, New York 1977.
- Schmitt, Carl, Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità (1922), in Id., *Le categorie del «politico»*, trad. it. di P. Schiera, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 61–74.
- Schmitt, Carl, *Dottrina della costituzione*, a cura di A. Caracciolo, ed. Giuffrè, Milano 1984.
- Schmitt, Carl, *La dittatura*, a cura di A. Caracciolo, Settimo Sigillo-Europa Lib. Ed, Roma 2011.
- Taviani, Elena, *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo- estetica e politica*, manifestolibri, Roma, 2010.
- Tomba, Massimiliano, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, Quodlibet, Macerata 2006.
- Turner, Victor, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1982.
- Turner, Victor, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
- Vaccaro, Salvo (a cura di), *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, trad. Adham M. Darawsha, Mimesis, Milano/Udine 2012.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. Manika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, University of Chicago Press, Chicago 1960.
- Vial, Charles, *Premiers levers de rideau au Caire. Affluence et concurrence*, AnIsI 17 (1981), p. 359-373.

Villacanas, Berlanga, José, *La rivoluzione islamica*, in S. Vaccaro, *L'onda araba. I documenti delle rivolte*, trad. Adham M. Darawsha, Mimesis, Milano/Udine 2012, pp. 233-234.

Zahrouni, Rafika, *The Tunisian Revolution and the Dialectics of Theatre and Reality*, Theatre Research International, vol. 38. 2, Cambridge University Press, 2013.

Zanini, Piero, *I significati del confine*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1997.

Jedlowski, Paolo, *Il racconto come dimora. «Heimat» e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Jesi, Furio, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2000.

Journal Officiel de la République Tunisienne — 1 mars 2011 N° 13.

Journal Officiel de la République Tunisienne — 22 juillet 2011 N° 54.

Journal Officiel de la République Tunisienne — 1 février 2013 N° 10.

30/03/2012 Décret n. 2012-62 instaurazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica.

28/04/2012 Décret n. 2012-76 proroga.

31/07/2012 Décret n. 2012-142 instaurazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica.

31/08/2012 Décret n. 2012-204 proroga.

30/09/2012 Decret n. 2012-214 proclamazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica.

31/10/2012 Arrete n. 2012- 228 proroga.

01/03/2013 Décret n. 2013-38 proroga.

28/05/2013 Décret n. 2013-157 instaurazione stato d'emergenza in tutta la Repubblica.

02/07/2013 Décret n. 2013-179 proroga.

Sitografia

Alba Rico, Santiago, *La crisi continua: Tunisia senza uscita, Tunisi*, 30.09.2013, on line: <http://www.tunisia-in-red.org/?p=3098>

Amami, Azyz, *Lettre d'un activiste tunisien à Edgar Morin : «Soutenez-nous »*, Tunisi, 24.09.2013, on line: <http://www.rue89.com/2013/09/24/lettre-dun-activiste-tunisien-a-edgar-morin-soutenez-246019>

Associazione articolo 19, *Dossier su proposta di legge diritto all'informazione*, Tunisi, 03.09.2013, on line: <http://www.article19.org/resources.php/resource/37269/en/tunisia:-draft-law-on-the-right-of-access-to-information>

Associazione articolo 19, Rapporto al 30/09/2013, Tunisi, 30.09.2013, on line: <http://www.article19.org/resources.php/resource/37281/en/tunisia:-political-and-social-forces-must-ensure-peaceful,-democratic-and-inclusive-transition>

Bayart, Jean Francois, *Retour sur les Printemps arabes*, 31/10/2013, on line: <http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-francois-bayart/311013/retour-sur-les-printemps-arabes>

Babnet, *Tunisie: Principales étapes franchies depuis l'annonce de l'initiative du Quartet*, Tunis, 05.10.2013, on line: <http://www.babnet.net/cadredetail-72405.asp>

Ben Cheikh, Selim, *Quelle place et quel rôle pour l'art contemporain en Tunisie*, in *Arte e rivoluzioni in Tunisia*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XVI (2013), n. 15 (1), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=357>

Ben Hamadi, Sophiane, *Weld El 15 en cavale: "On m'a volé ma jeunesse"*, Tunisi, 07/09/2013, on line: http://www.huffpostmaghreb.com/2013/09/07/weld-el-15-cavale_n_3881636.html

Corrao, Francesca Maria, *Arab Revolutions: The Cultural Background*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XII/XIII (2011), n. 13 (2), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=280>

D'Agostino, Gabriella –Kilani, Mondher, *Tunisia due anni dopo*, in *Arte e rivoluzioni in Tunisia*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XVI (2013), n. 15 (1), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=357>

De Cecco, Emanuela, *Dream City, per esempio. Note su arte come sfera pubblica*, in *Arte e rivoluzioni in Tunisia*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XVI (2013), n. 15 (1), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=357>

Del Pistoia, Debora, *Tunisia. «Noi giovani, delusi ma non passivi»*, Italia, 29/10/2013, on line: <http://osservatorioiraq.it/med-generation/tunisia-noi-giovani-delusi-ma-non-passivi>

Décret n°78-50 du 26 Janvier 1978, réglementant l'État d'urgence en Tunisie, on line : <http://www.legislation-securite.tn/fr/node/28159>

El Kahlaoui, Moez, *Tunisie: sacrifier la liberté au nom de la sécurité?*, Tunisi, 27.10.2013, on line: <http://mag14.com/national/40-politique/2459-tunisie-sacrifier-la-liberte-au-nom-de-la-securite-.html>

Gouëset, Catherine, *Chronologie de la Tunisie (1956-2012)*, 15/06/2012, on line: http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/chronologie-de-la-tunisie-1956-2012_796509.html

Habermas, Jurgen *Perché siamo post secolari*, 01/09/2008, on line <http://www.eurozine.com/articles/2008-09-01-habermas-it.html>

Kilani, Mondher, *Une expérience de la révolution tunisienne. Réflexions recueillis par Gabriella D'Agostino*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XII/XIII (2011), n. 13 (2), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=280>

Lafrance, Camille, *Tunisie: manifestations et heurts à Siliana sous fonds de grève générale*, 29.11.2012, on line, http://www.rtf.be/info/monde/detail_tunisie-manifestations-et-heurts-a-siliana-sous-fonds-de-greve-generale?id=7883340

La Tallec, Camille, *Tunisie: quel est le pouvoir de nuisance des salafistes?*, Tunisi, 12.06.2012, on line: http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/tunisie-quel-est-le-pouvoir-de-nuisance-des-salafistes_1125632.html

Machghoul, Aurélie, *Tunisie: l'art en space public, révélateur des enjeux d'une société*, in *Arte e rivoluzioni in Tunisia*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XVI (2013), n. 15 (1), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=357>

Mahdi Aiello, Giuseppe e Jalali, Ali Rezza, *Crisi siriana, «Risveglio islamico» e «Primavera araba»: gli eventi mediorientali visti dalla Repubblica Islamica dell'Iran. Intervista al prof. Zarghani*, on line: <http://www.islamshia.org/component/content/article/12-approfondimenti/408-crisi-siriana-qriseveglio-islamicoq-e-qprimavera-arabaq-intervista-al-prof-zarghani.html>

M'hiri, Yahia, *Tunisie-Justice : Nouvelles révélations sur les complicités dans l'assassinat de Chokri Belaïd*, Tunis, 2.10.2013, on line: <http://www.kapitalis.com/politique/18461-tunisie-justice-nouvelles-revelations-sur-les-complicites-dans-l-assassinat-de-chokri-belaid.html>

Mihoub, Samia *Le cyberactivisme à l'heure de la révolution tunisienne*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XII/XIII (2011), n. 13 (2), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=280>

Merone, Fabio, *Tunisia, l'ora del salafismo e della jihad*, Tunisi, 23.08.2012, on line: http://nena-news.globalist.it/Detail_News_Display?ID=32704

Merone, Fabio, *Salafism in Tunisia: An Interview with a Member of Ansar al-Sharia*, 11.04.2013, on line: <http://www.jadaliyya.com/pages/index/11166/salafism-in->

tunisia_an-interview-with-a-member-of

Redaction, *L'Algérie prévoit une longue guerre sans merci en Tunisie*, Tunis, 01/08/2013, on line: <http://directinfo.webmanagercenter.com/2013/08/01/lalgerie-prevoit-une-longue-guerre-sans-merci-en-tunisie/>

Redaction Slate Afrique, *Tunisie - La femme n'est plus «complémentaire de l'homme»*, 25.09.2012, on line: <http://www.slateafrique.com/95117/tunisie-la-complementarite-homme-femme-mise-au-placard>

RTL.fr, *Tunisie : la même arme utilisée pour les assassinats de Mohamed Brahmi et Chokri Belaïd*, Tunis, 26.07.2013, on line: <http://www.rtl.fr/actualites/info/international/article/tunisie-la-meme-arme-utilisee-pour-les-assassinats-de-mohamed-brahmi-et-chokri-belaïd-7763420739>

Sabouaï, Sana, *Etat d'urgence : Porte ouverte à la dérive autoritaire et blanc-seing au ministère de l'Intérieur*, Tunisi, 26.06.2012, on line: <http://nawaat.org/portail/2012/06/26/etat-durgence-porte-ouverte-a-la-derive-autoritaire-et-blanc-seing-au-ministere-de-linterieur/>

Seima Soussi, *Comment faire la révolution à l'heure d'internet? Regard sur le rôle des médias sociaux dans la révolution tunisienne*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XII/XIII (2011), n. 13 (2), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=280>

Triki, Rachida, *Enjeux sociopolitiques des arts contemporains en Tunisie*, in *Arte e rivoluzioni in Tunisia*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XVI (2013), n. 15 (1), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=357>

Zanardi, Valerio, *Il terreno dell'utopia. Etnografia di un festival d'arte contemporanea in terra araba*, in *Arte e rivoluzioni in Tunisia*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XVI (2013), n. 15 (1), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=357>

Jerad, Nabiha, *La révolution tunisienne: des slogans pour la démocratie aux enjeux de la langue*, Archivio Antropologico Mediterraneo on line – Anno XII/XIII (2011), n. 13 (2), on line: <http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/?p=280>

WMC/TAP, *Attaques des salafistes contre El Abellia. Artistes devant la justice*, Tunisi, 13.06.2012, on line: <http://directinfo.webmanagercenter.com/2012/06/13/attaque-des-salafistes-contre-el-abdellia-artistes-devant-la-justice/>

